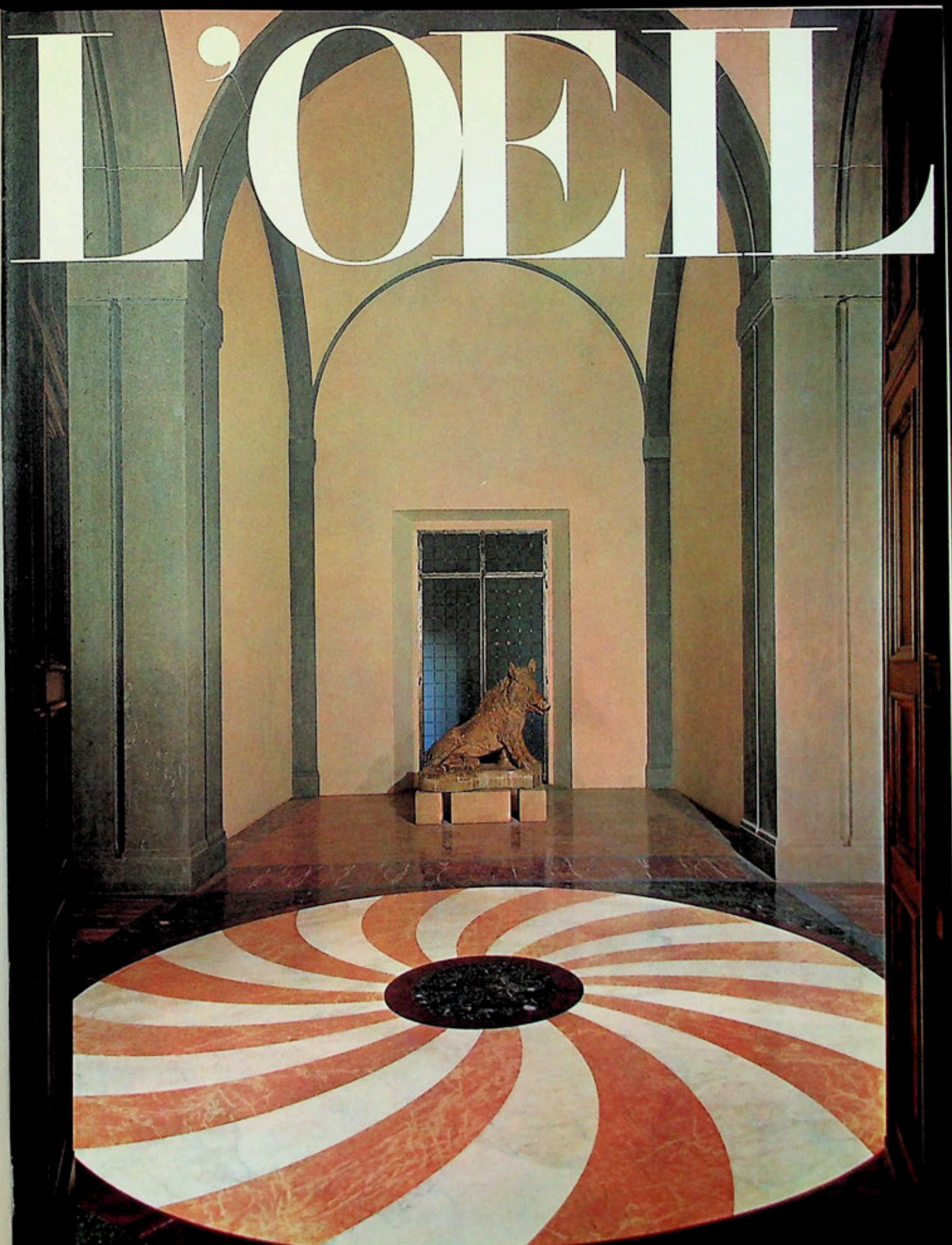
L'ŒIL



LE MUET (30 x 40)

DENTELLES ET DÉSINTÉGRATIONS DE ROSETTA ACERBI

Qui pourrait dénombrer les voies du Surréalisme? Rosetta Acerbi en découvre une nouvelle aujourd'hui qui, partant de Raoul Dufy, rejoint, à travers les rêveries attendries de Léonor Fini, l'enchantement émerveillé de la peinture « naïve ». Mais au-delà de cette « naïveté » de l'artiste, un contenu obscur, ou tout au moins allusif, apparaît derrière ces images oniriques: empreintes déterminantes comme des matrices. En réalité, le jeu est moins secret qu'on ne croit, si l'on se borne à prendre pour ce qu'elles sont ces images d'une réalité trop amère pour susciter une fable, trop douce pour être un rêve, trop macabre pour refléter une version objective des choses, trop minutieuse pour devenir une abstraction, si ingénue soit-elle.

Les filtres que traverse l'expérience de Rosetta Acerbi sont en vérité cabalistiques. Ce qui est sûr, c'est qu'elle ne s'est pas mise à l'école de la peinture moderne, malgré ses affinités avec Klee, Chagall, Fini ou Colombotto Rosso: elle va droit au but. Le résultat est cette étrange galerie de mannequins tout à la fois sournois et railleurs, dévorés, infantiles, extralucides, angéliques et tragiques, mêlant les stigmates de leur dissolution aux arabesques de leurs dentelles.

Les œuvres qu'elle expose pourraient valoir à Rosetta Acerbi le qualificatif de peintre du Dimanche. Mais la réalité est autre, car l'acharnement qu'elle porte à son « métier » est tout professionnel. Ainsi, après une longue période d'inactivité forcée, elle est revenue à la peinture comme entraînée par une inéluctable nécessité. On serait tenté d'évoquer, devant ses toiles, l'univers subtil et mystérieux des photographies de Marie Cosiondas exposées à Spolète en 1968.

Mais celles-ci offrent une démarche moins objective et plus désenchantée, dont l'essentiel est la figure, non les accessoires. On pourrait dire (bien que l'auteur de ces lignes craigne plus que tout la psychologie en art) qu'ici la méchanceté est toujours exprimée avec les traits de la grâce, et que celle-ci l'est avec les traits de la méchanceté. Tel est donc le paradoxe de ces figures hallucinées et encore imprégnées d'une sensibilité extrême: l'élégance et la putréfaction s'y donnent tendrement la main. Est-ce là un autre signe des temps?

Giovanni Carandente

LA POUPÉE DÉCHIRÉE (50 × 60)

ROMANTIQUE (40 × 60)

LES AMIES (75 × 60)

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	JANVIER 1969	N° 169

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Österreichische Nationalbibliothek: pages 2, 3, 4, 5, 6 et 8 – Soprintendenza alle Gallerie, Florence: pages 4, 5, 23, 25 et 26-27 Brogi: page 5 – Alinari: page 7 – Hallsborough Gallery, Londres: page 13 Musée de Budapest: page 14 – Gemäldegalerie, Vienne: page 14 – Nationalmuseum, Stockholm: page 15 – A.C.L.: page 16 National Gallery of Canada: pages 17 et 18 North Carolina Museum of Art, Raleigh: page 17 – Rheinisches Bildarchiv, Cologne: page 18 – Metropolitan Museum, New York: page 19 – John R. Freeman: pages 21, 23 et 24 – R. B. Fleming & Co: page 21 Tom Scott: pages 21 et 27 – Gasparini: pages 22-23 – Service photographique des Musées nationaux: pages 22-23 et 26. A. Villani & Figli: page 26 – Draeger: pages 29, 30, 31, 32, 33 et 34 – Dominguez Ramos: page 32 – Marc Lavrillier: pages 38 à 47, 50 à 54, 57 à 60, 63 à 65 et 69 Serge Libiszewski: page 67 – Sergio Asti, Clari, Erko Erpini: p. 68 – G. et P. Salvati: p. 70

Photographies en couleurs
Bertoni: page de couverture et page 9
National Gallery of Canada: page 12
John R. Freeman & Co: page 22 – Draeger: page 35 – Marc Lavrillier: pages 55, 56, 61 et 62. (Copyright reserved pages 10-11.)

Notre couverture
L'ancienne salle des Inscriptions du Musée des Offices. Etat actuel après restauration.

Notre prochain numéro
Un numéro spécial sur l'architecture

Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Le Musée des Offices au XVIII[e] siècle: un inventaire dessiné, par Detlef Heikamp.

12 Jacob Jordaens: des dieux, des bêtes et des hommes, par Jean Clair

20 Dessins de Guido Reni, par Catherine Johnston

28 Le Dali de tout le monde, par Robert Lebel

L'Œil du décorateur

38 Chez Hortense Schneider, par M.G. de La Coste-Messelière

44 Le Cmuz

50 Décor contemporain sur le Grand Canal

56 Un espace organisé pour un collectionneur milanais

62 Le rouge et le blanc

67 Idées italiennes

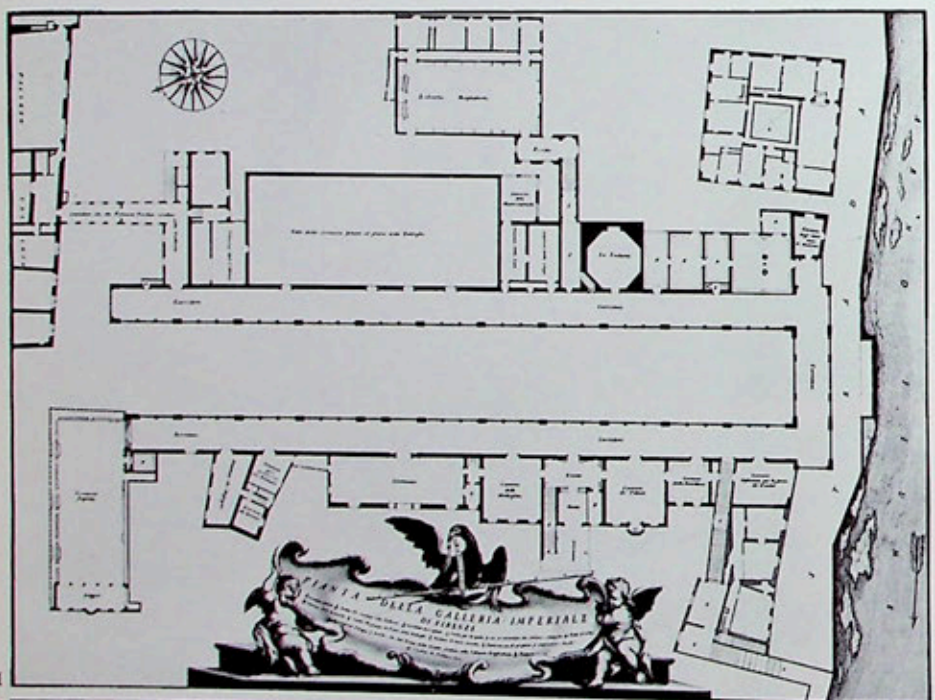
72 Beaux objets sur le marché italien

LE MUSÉE DES OFFICES AU XVIII^e SIÈCLE

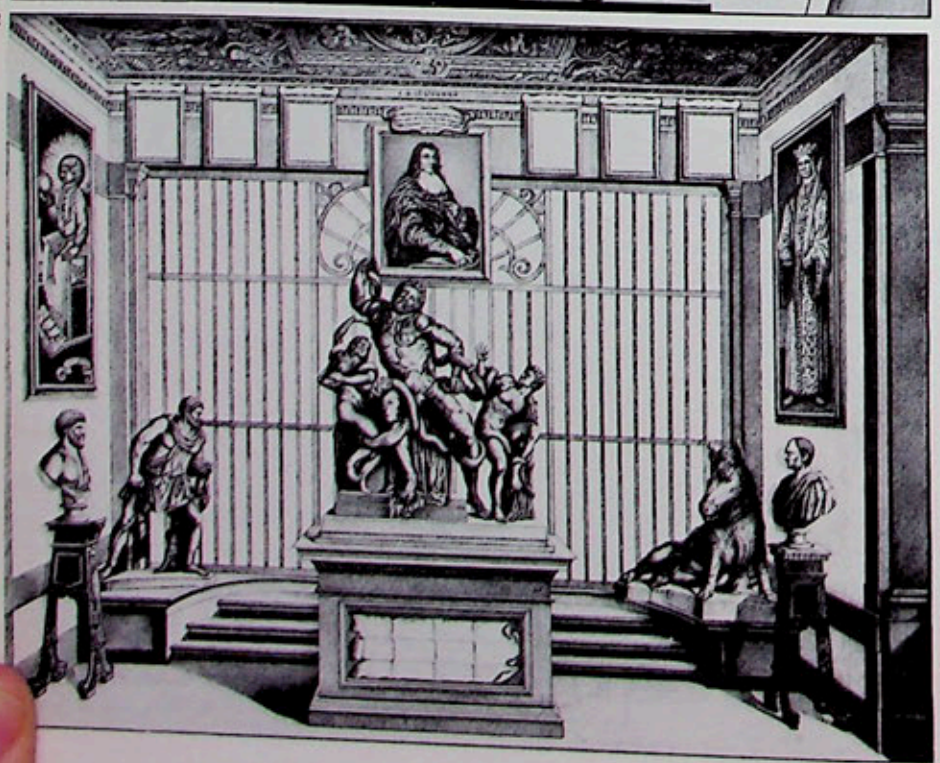
un inventaire dessiné

par Detlef Heikamp

François de Lorraine, successeur du dernier Duc de Médicis Gian Gastone, fit établir sous la direction du Dominicain Benedetto de Greyss, un inventaire dessiné de la Galerie des Offices. Les dessins exécutés de façon extrêmement minutieuse étaient, sans aucun doute, destinés à être publiés en estampes. Une édition de luxe avait paru en 1735 sur la galerie de tableaux de Vienne. Francesco pensait probablement à un ouvrage semblable sur les Offices. (Les dessins sont à Vienne, Bibliothèque Nationale d'Autriche, Cod. min. 32, Cod. min. 33, Cod. min. 51. Le dessin reproduit fig. 9 est à Flo-



1



2

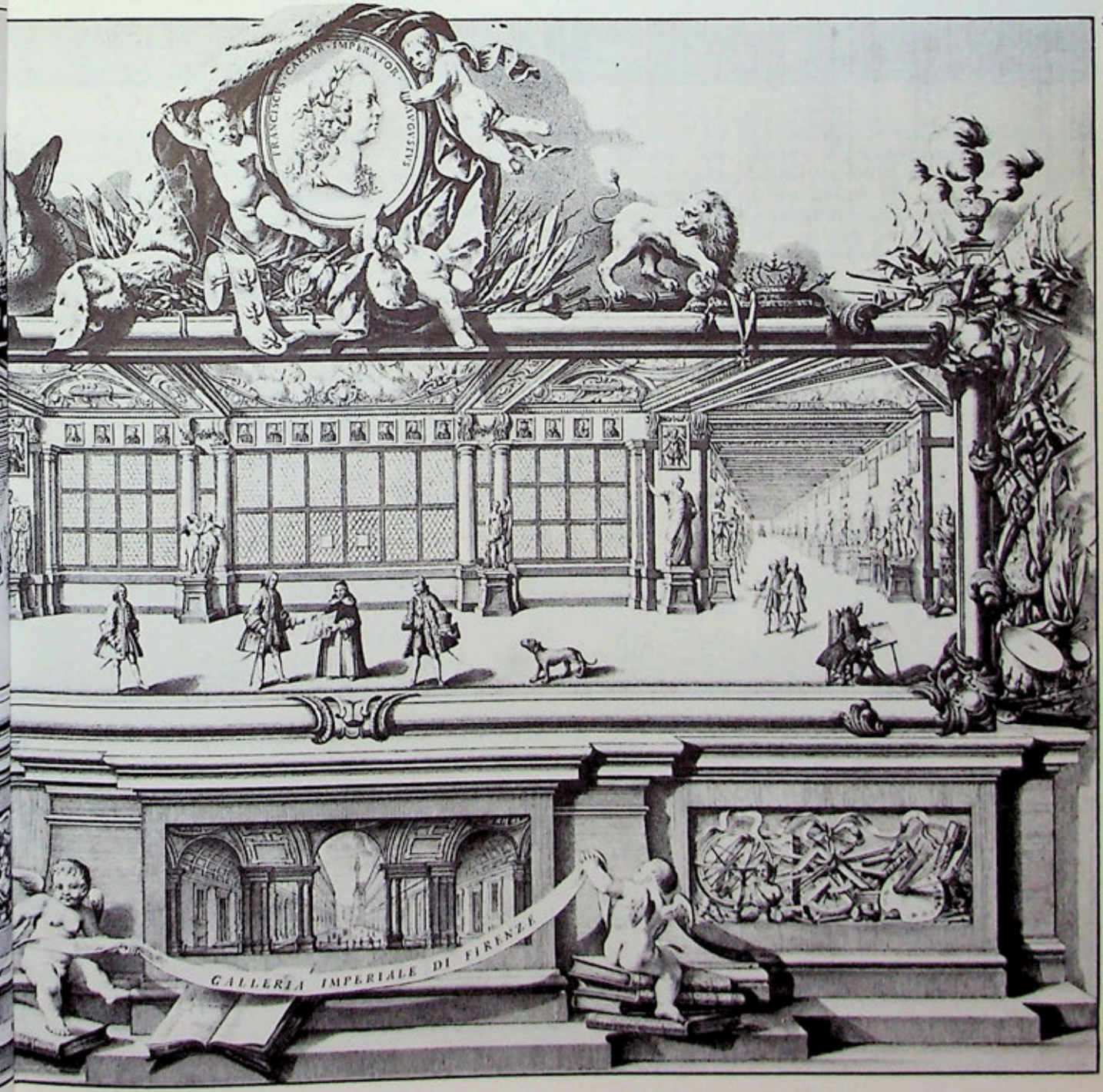
rence, Offices, Cabinet des dessins 4582 F.) En 1753, deux volumes seulement de l'inventaire étaient terminés. En 1764 l'entreprise était encore en cours, puisque cette année-là, le voyageur anglais Edward Gibbon rapporte avoir vu exécuter un des dessins. En 1765 l'ouvrage, qui comportait alors quatre volumes, fut abandonné à cause de la mort de François de Lorraine. On laissa alors à Florence, avec les esquisses, les derniers dessins mis au net, qui représentaient cinq des murs de la « Tribuna ».

L'inventaire était le résultat d'un remarquable travail d'équipe. Les dessins, faits dans la galerie, étaient tirés deux fois en contre-épreuve, puis minutieusement dessinés au net à la plume et à l'encre. A ce point de vue, les représentations de la Salle des Portraits de Peintres sont les plus instructives. Trois des murs ont été dessinés par trois artistes différents (fig. 4, 5 et 6) et le quatrième par tous les artistes à la fois (fig. 7). Pourtant il est impossible de déceler la moindre différence de style entre tous les dessins.

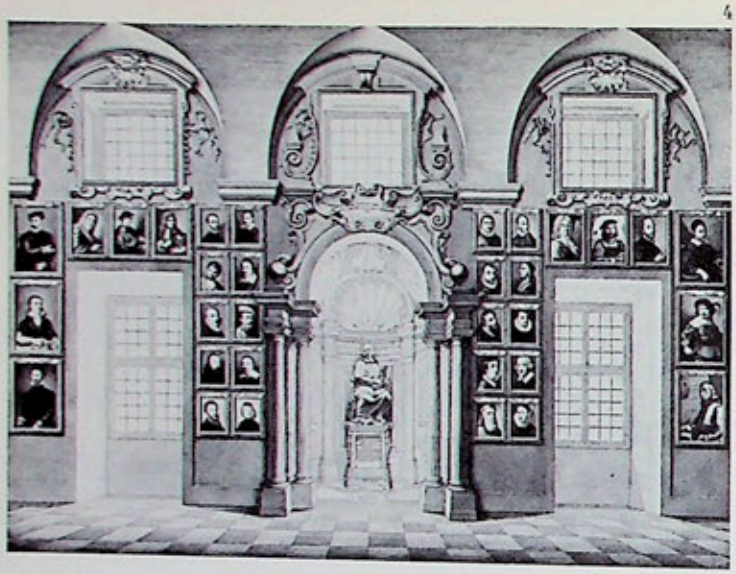
Les dessins au net furent précieusement reliés et envoyés à la Cour de Vienne. C'est là que les quatre volumes sont conservés à la Bibliothèque Nationale d'Autriche. Les premières esquisses, qui sont déjà très précises, se trouvent au Cabinet des Estampes des Offices sauf celles de la Salle des Portraits des Pein-

---

1 *La Galerie des Offices. Plan de l'étage.*
2 *L'extrémité du corridor ouest des Offices avant l'incendie de 1762: au centre, la copie du Laocoon, par Bandinelli; au fond, à gauche « le Villano », à droite le sanglier.*
3 *Le Corridor des Offices vu du Sud. Frontispice du 1er volume de l'inventaire dessiné sous la direction de Benedetto de Greyss.*



3



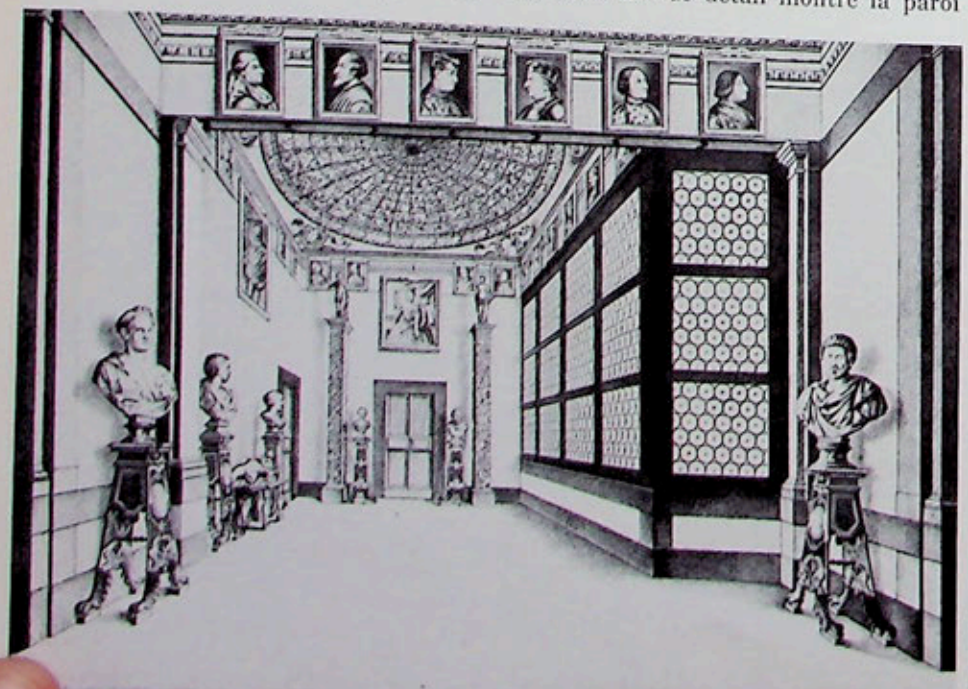
tres. L'auteur doit à son ami Philipp Foster de connaître les dessins de Vienne. Jusqu'ici, seuls ceux de Florence ont été étudiés, et sous certains aspects seulement. Il serait très souhaitable que l'ensemble soit publié intégralement. Ces dessins, en effet, ont une valeur inestimable pour la reconstitution de l'aménagement original de la galerie. Dans certains cas, la disposition du XVIII^e siècle n'a été changée qu'après 1890. Des photographies de cette époque rendent compte de ces transformations progressives.

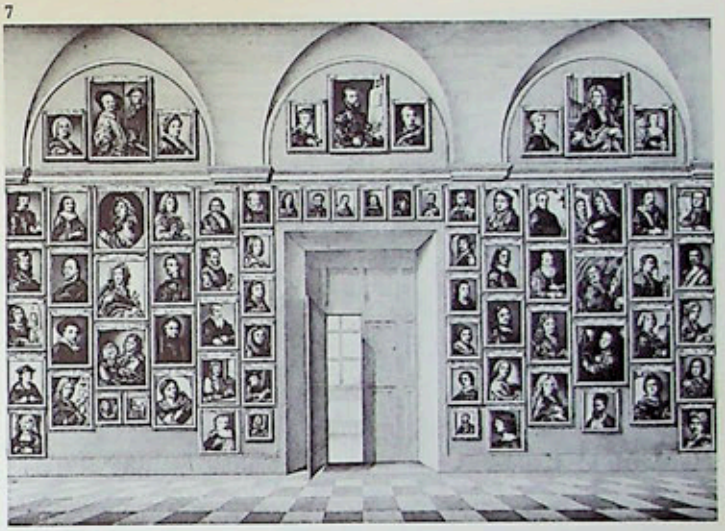
Le plan reproduit ici (fig. 1) indique l'ordonnance des Cabinets de la galerie, autour des longs corridors où sont exposés des statues et des tableaux.

Le frontispice du premier volume (fig. 3) représente les corridors ouest et est vus du corridor transversal, celui qui donne sur l'Arno au sud. Benedetto de Greyss s'est figuré lui-même au premier plan, montrant l'un de ses dessins à un homme de cour élégamment vêtu, peut être François de Lorraine lui-même. Les fenêtres ont encore les petits vitraux en culs-de-bouteille, remplacés aujourd'hui par des vitres. Sous le plafond sont exposés, comme au XVI^e siècle, le long des couloirs, les portraits des «Hommes illustres», souverains, philosophes, poètes et savants. Les murs n'étaient pas encore tendus de tapisseries comme ils le sont aujourd'hui. Des bustes antiques, qui symbolisent, avec les portraits de souverains, la continuité de l'histoire ancienne et moderne, sont exposés le long des murs sur des socles dont certains datent du XVI^e siècle. D'après les vues détaillées des couloirs, il serait possible de reconstituer la position originale des portraits.

Une des vues de détail montre la paroi latérale du corridor sud avec l'entrée du «Cabinet de Madame» (fig. 8). C'est l'ancien cabinet des bijoux de Christine de Lorraine, épouse de Ferdinand I^er. Aujourd'hui seules les statues antiques se trouvent encore dans les couloirs, tandis que les œuvres «modernes» ont été transférées au Musée national. On voit bien sur les dessins, qu'au XVIII^e siècle, les œuvres antiques et modernes étaient exposées ensemble. L'Eros endormi est une œuvre moderne. A sa droite se trouve le buste de Constanza Bonarelli du Bernin.

Au bout du corridor ouest une grille de fer forgé conduit à la terrasse de la Loggia dei Lanzi. La vue de cette partie de la galerie (fig. 2) a une valeur documentaire toute particulière, la plus grande partie des œuvres d'art représentées sur le dessin ayant été détruite par le feu en 1762. Le 12 août de cette année-là,





un incendie, provoqué par une cheminée mal construite débouchant sur la terrasse de la Loggia, fit rage pendant quatre heures. Quand on parvint à l'éteindre, 57,5 mètres de corridor avaient brûlé. Six statues antiques et un Bozetto attribué à Michel-Ange, représentant une femme nue, avaient été détruits, ainsi que quelques bustes et neuf portraits sur toile. D'autres œuvres en marbre furent endommagées, entre autres le Laocoon, copie de Baccio Bandinelli d'après le groupe antique du Belvédère du Vatican. Pendant l'extinction de l'incendie, la lourde grille de fer tomba en avant sur le groupe. Les nombreuses réparations montrent l'étendue des dégâts subis par la sculpture. Le sanglier aussi fut endommagé et noirci par le feu.

Les traces de fumée ne furent enlevées qu'en 1968. D'après un compte rendu de fouilles romaines du XVI[e] siècle, le sanglier faisait partie d'un groupe de statues, « La chasse de Méléagre ». En l'exposant avec le guerrier, on avait voulu reconstituer cette disposition dans la galerie Florentine. Le premier inventaire des statues du corridor, datant de 1638, rend déjà compte de cet agencement. La statue du guerrier, nommé « Il Villano » dans les anciens inventaires, a été complètement détruite dans l'incendie ainsi que tous les tableaux représentés sur le dessin.

Au-dessus du Laocoon figure le portrait de Ferdinando del Maestro, bibliothécaire du cardinal Leopoldo de Médicis.

On lui doit l'iconographie des fresques ornant le plafond du corridor nord, qui célèbrent la Toscane et les artistes et savants de valeur qu'elle a produits. Les fresques des plafonds ont été publiées en estampes en 1745. C'est d'après ces reproductions que les plafonds détruits ont été refaits. A droite et à gauche du portrait de del Maestro, on voit des cadres vides, prévus pour recevoir par la suite des portraits d'Hommes Illustres.

Sur les murs latéraux sont exposés deux portraits de souverains dans le genre byzantin. D'après les inventaires dressés avant l'incendie, le tableau de gauche représente « Le roi de Mogol ». Mogol était le titre de l'empereur de l'Hindoustan, une appellation absolument invraisemblable, mais qu'il est difficile de rectifier, puisque l'original est détruit. Le tableau de droite est censé représenter le roi d'Ethiopie.

La « Tribuna » (fig. 9 et 17), donnant dans le corridor est, est une salle octogonale, à coupole, construite entre 1580 et 1589, pour abriter les plus précieux chefs-d'œuvre de la collection florentine. Parmi les tableaux se trouvent, entre autres, le Saint Jean, de Raphaël, une Madone de Raphaël, une autre de Franciabigio qui, au XVIII[e] siècle, était attribuée à Ra-

4 *La Salle des Portraits de Peintres, avec la statue du cardinal Leopoldo de Médicis. Ce dessin, qui porte au revers l'inscription « Facciata dei professori diversi », montre les autoportraits d'artistes de différentes écoles.*

5 *Salle des Portraits de Peintres : écoles romaine, bolonaise, lombarde et vénitienne.*

6 *Salle des Portraits de Peintres : école florentine et romaine.*

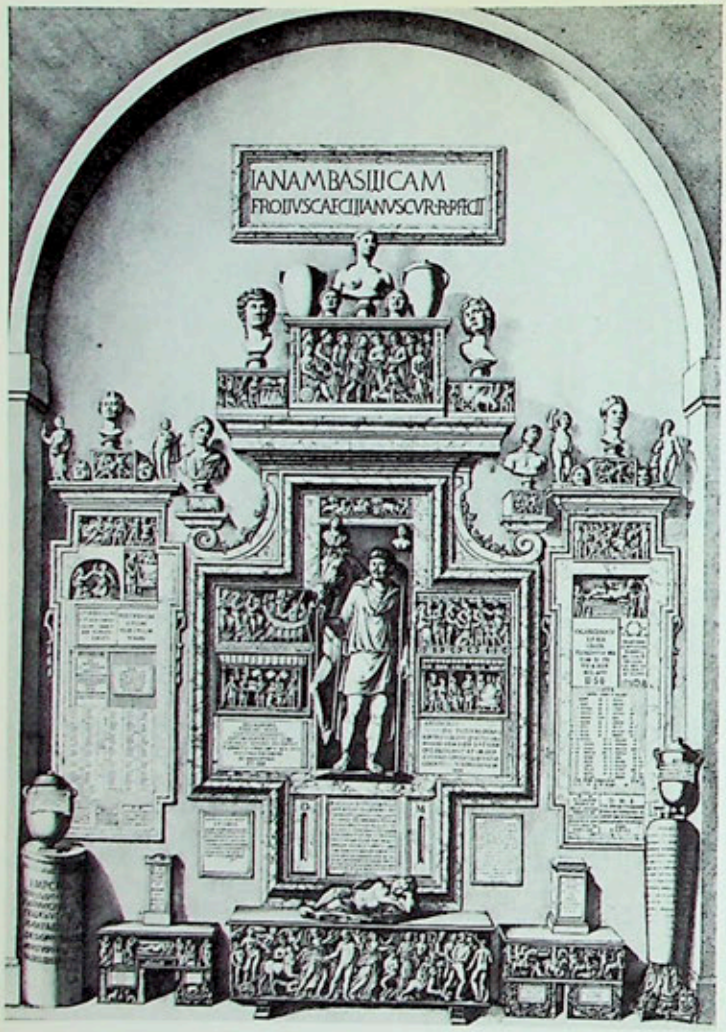
7 *Salle des Portraits de Peintres : écoles du Nord.*

8 *L'entrée du « Cabinet de Madame ».*

9 *La « Tribuna ».*

10 *La Salle des Portraits de Peintres vers 1900, après transformation. Au centre, le Vase Médicis.*

11 *Statue du cardinal Leopoldo de Médicis sur son socle original, transformé vers 1900.*



phaël, et le « Martyre de sainte Justine » de Véronèse. Les tableaux réunis dans cette salle montrent bien le prestige dont elle jouissait à l'époque. Aujourd'hui, elle a perdu de son importance quant au nombre des tableaux. Seules les statues antiques, qui sont parmi les plus célèbres de la collection des Médicis rappellent la fastueuse accumulation de jadis. Au XVIII[e] siècle, la « Tribuna » qui réunissait les trésors de la collection florentine était encore considérée comme le *Nec plus ultra* de l'agencement muséographique. C'est par le tableau de Johann Zoffany (fig. 17) qu'on peut le mieux se rendre compte de la valeur attachée à la « Tribuna ». En une vision idéale, le peintre a enrichi les murs de tableaux conservés au palais Pitti ou dans d'autres salles des Offices. Il a été obligé parfois de changer les proportions des toiles sur son tableau pour les adapter à sa galerie idéale. Il a surtout ajouté à l'ensemble Renaissance des tableaux baroques: « Abraham et Agar » de Pierre de Cortone, la « Cléopâtre » du Guide, « Les Horreurs de la guerre » de Rubens, le portrait de groupe de Rubens avec le buste de Sénèque.

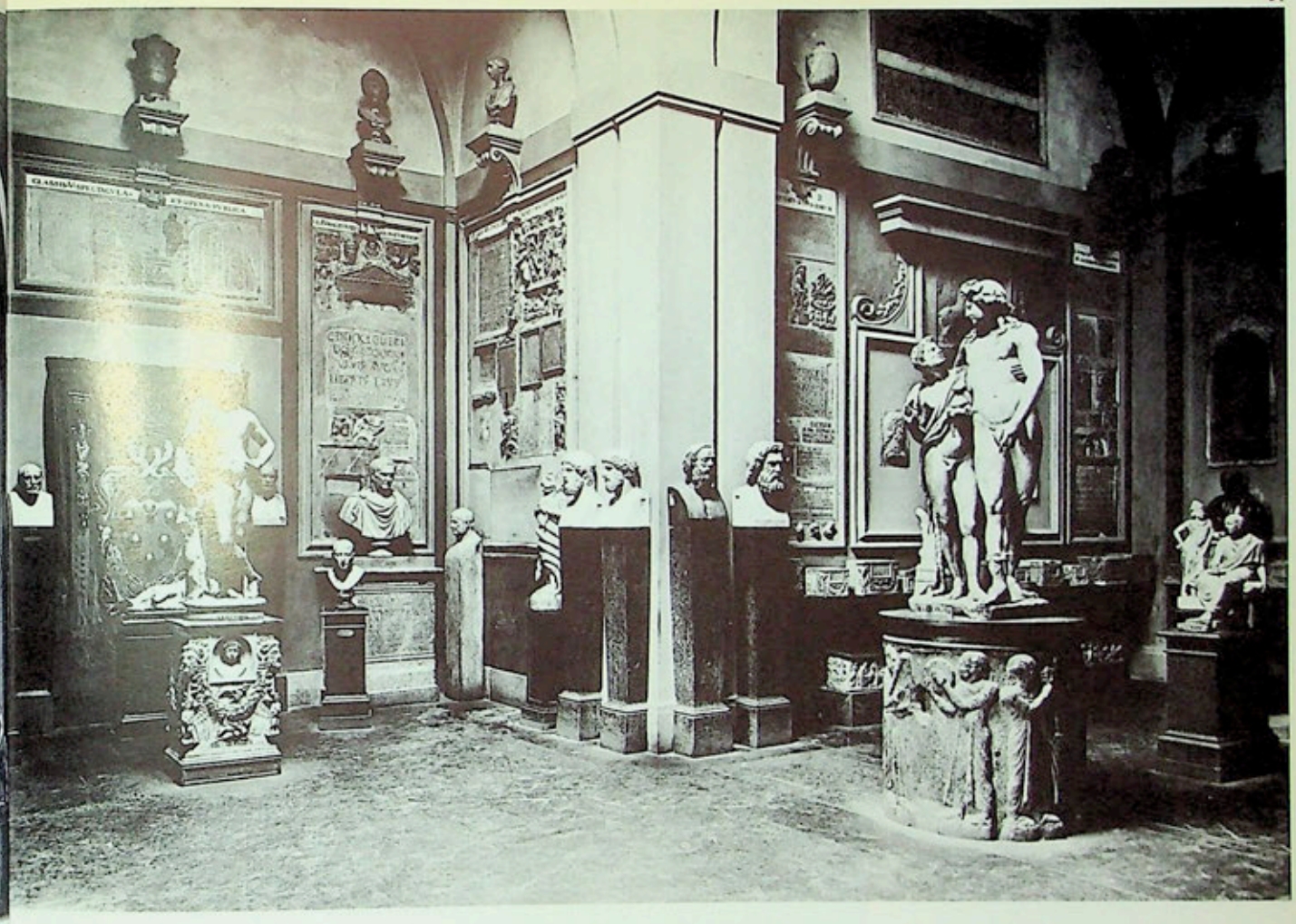
Mais le tableau est avant tout un hymne à Raphaël, dont les œuvres sont très nombreuses dans les galeries florentines. Zoffany a ajouté la « Vierge à la chaise » et le portrait de Léon X avec deux cardinaux. La Vénus du Titien, pour laquelle il n'y avait plus de place sur les murs, est exposée au premier plan, tenue par l'un des conservateurs de la galerie, devant un public composé de nobles Anglais qui vivaient à Florence ou visitaient la ville en faisant le « Grand Tour ».

Le cardinal Leopoldo de Médicis fut l'une des personnalités de collectionneur les plus remarquables de cette famille de grands amateurs et de mécènes. De nombreux agents étaient sans cesse occupés à acheter des tableaux pour lui et sa collection est l'un des noyaux de la Galerie des Offices. Une de ses passions était de réunir des autoportraits. Pour les exposer, le grand-duc Cosimo fit construire tout exprès une salle donnant sur le corridor ouest. Les autoportraits des artistes qui avaient créé les trésors de la galerie recevaient ainsi un traitement de choix parmi les autres portraits d'« Hommes illustres » exposés le long des corridors.

La « Salle des portraits d'artistes » et la « Tribuna », située juste en face étaient les deux salles les plus importantes de la galerie. On les considérait comme de véritables temples de l'Art. Elles se ressemblent aussi du point de vue iconographique. Dans la « Tribuna », face à l'entrée, une niche abritait une précieuse armoire en bois d'ébène ornée de bas-reliefs dorés, retraçant les actions d'éclat de la vie de Ferdinando I. Dans la salle des portraits de peintres, une statue du cardinal occupait l'abside qui fait face à l'entrée. Les deux salles glorifiaient non seulement l'Art, mais aussi le mécénat des Médicis.

Les vues de la salle des portraits des peintres, restées inconnues jusqu'à aujourd'hui (fig. 4-7), sont d'une grande valeur, non seulement pour l'histoire des Offices, mais pour celle du Musée au XVIII[e] siècle. Les biographies d'artistes de Francesco Xaverio Baldinucci (qui n'ont pas été publiées) nous renseignent sur la genèse de la salle. D'autres documents se trouvent certainement parmi les actes des archives de Florence.

Giovanni Battista Foggini travaillait à la statue en marbre du cardinal Leopoldo depuis le début de 1697. La salle des portraits des peintres était donc déjà en



projet à cette époque. Vers 1709, le duc fit agrandir tous les tableaux de la collection d'autoportraits à la même taille. Ceci pour les adapter à la décoration de la salle. La niche dans laquelle se trouvait la statue était en marbre blanc et marbre de couleur, avec des éléments dorés. Elle avait été dessinée par le sculpteur milanais Ercole Ferrata. Le socle de la statue porte une inscription rédigée par Henry Newton, ambassadeur d'Angleterre à la Cour de Florence à l'époque de Cosimo III. Sur le plafond de la salle le Florentin Piero Dandini a peint le triomphe de la Toscane honorée par les Vertus, les Arts et les Sciences dont elle est la mère. Le mur où se trouve la niche de la statue est désigné par une inscription au revers du dessin comme « Facciata dei professori diversi » (fig. 4), car il montre les autoportraits de peintres de différentes écoles. Sur le mur de gauche se trouvaient les portraits des peintres des écoles romaine, bolonaise, lombarde et vénitienne (fig. 5), sur celui de droite les Florentins et les Romains, (fig. 6), sur le mur d'entrée les peintres des écoles du Nord (fig. 7). Mais cette ordonnance n'est pas toujours exactement respectée.

Carlo Ridolfi, directeur des galeries de Florence à partir de 1890, a laissé un compte rendu de ses activités. Pendant qu'il était en fonctions, les galeries ont été considérablement enrichies. Mais il est indéniable qu'il était possédé d'une rage antibaroque. C'est ainsi qu'il a sérieusement songé à faire démolir la « Tribuna », pour avoir une grande salle d'expositions à jour d'aplomb.

Entre 1897 et 1899 il fit transformer la salle des portraits de peintres, ici aussi pour satisfaire enfin son désir d'avoir une salle à jour d'aplomb. La niche de la statue, la voûte et tous les stucs furent détruits. Mais la fresque de Dandini a été sauvée; elle fut enlevée et transportée aux dépôts de la galerie.

Après cette transformation, les portraits furent exposés à nouveau dans cette salle mais pour peu de temps. Des photographies prises vers 1900 (fig. 10) montrent cette présentation éphémère. Peu de temps après, les autoportraits furent transportés au premier étage des Offices. Le duc Cosimo III les avait fait agrandir à tous à la même taille: ils furent réduits à leurs dimensions originales, et réencadrés. Cette mesure, prise pour faire mieux ressortir l'individualité de chaque œuvre d'art, allait dans le sens de la muséologie moderne. Mais ceci posa bientôt un nouveau problème. La collection, conçue dans l'esprit du baroque italien, formait autrefois un ensemble décoratif couvrant les murs de la salle selon une stricte ordonnance géométrique. Il est presque impossible de trouver une solution satisfaisante pour exposer aux yeux du visiteur d'aujourd'hui un si grand nombre de tableaux dans leurs différents formats d'origine.

Par souci de classicisme, le socle de marbre de la statue du cardinal a été simplifié avant sa réinstallation. Au cours des divers transports qu'elle a subis à l'intérieur des Offices pendant le dernier demi-siècle, on a oublié le rapport entre l'ancien socle et la statue. Aujourd'hui, elle est montée sur un socle en bois. Mais il existe une vieille photographie qui montre le

12 *Salle des Inscriptions. Mur Sud.*
13 *Salle des Inscriptions. Mur Nord.*
14 *La Salle des Inscriptions vers 1890. Cette ancienne photographie montre le dégagement progressif des murs.*

par la Chimère d'Arezzo. En réalité, les deux œuvres ne se sont jamais trouvées dans la « Tribuna ».

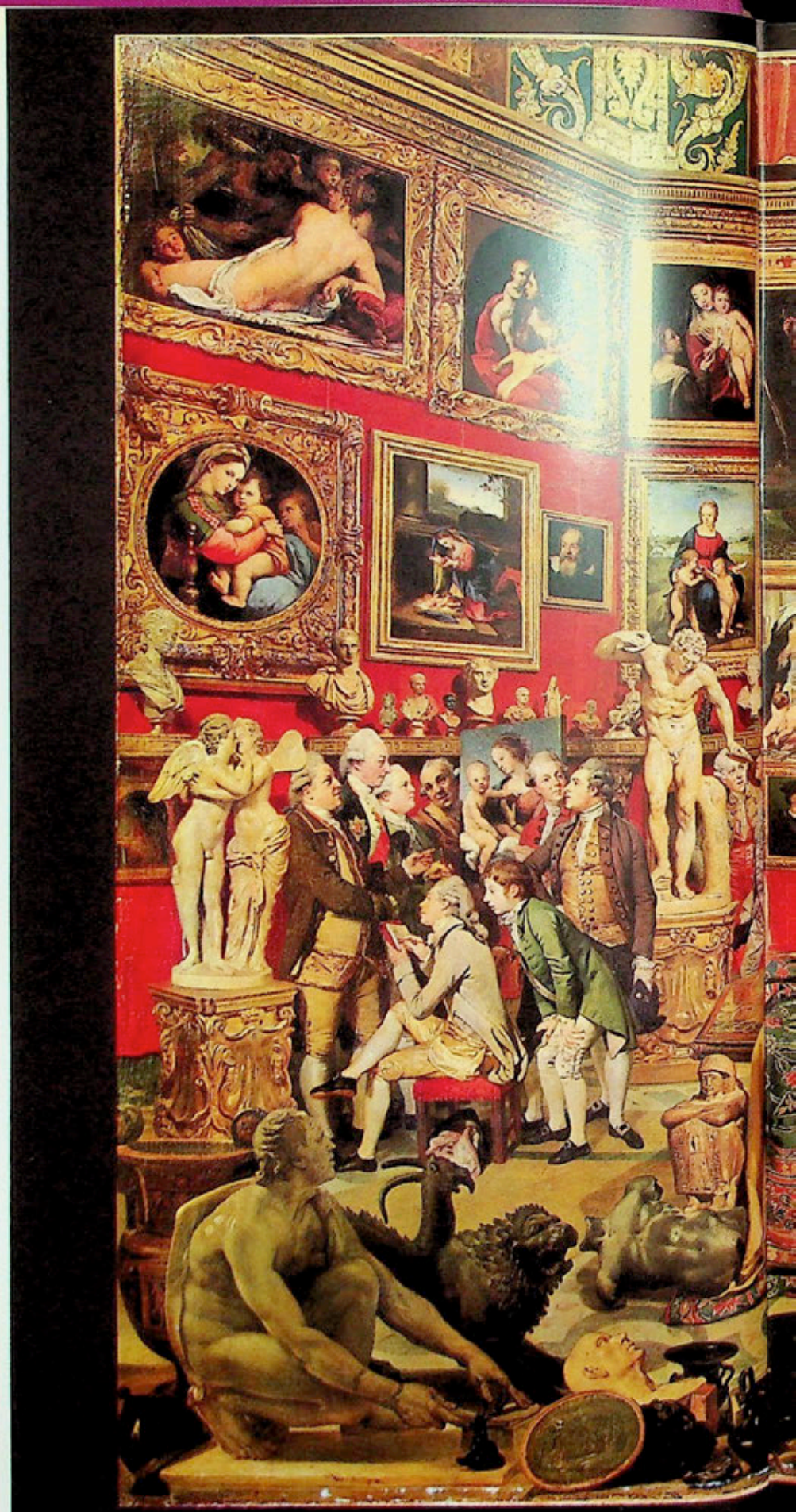
L'art étrusque occupe une place importante dans le tableau de Zoffany comme dans la Salle des Inscriptions. C'est là un reflet de la querelle qui agita les savants pendant la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Le problème était de définir le rapport entre l'art étrusque et l'art romain, et d'évaluer l'importance à accorder à l'art étrusque dans le développement des styles occidentaux. Florence était un centre d'études étrusques; c'est l'art étrusque et non l'art grec qui était considéré comme la source essentielle de l'art romain.

Le mur de gauche de la Salle des Inscriptions montre un bas-relief qui est censé représenter l'empereur Gallien partant pour la chasse (fig. 12). Ce bas-relief est aujourd'hui scellé dans le mur de la « Cour d'Ajax » au palais Pitti. Le bas-relief de Tellus de l'Ara Pacis constitue le centre d'intérêt sur le mur de droite (fig. 13). Les Offices ont dû céder cette œuvre au moment de la reconstruction de l'Ara Pacis à Rome en 1938. Les deux molosses (fig. 15), ont été transportés dans le nouveau vestibule du corridor Est, à l'occasion d'un recensement de la galerie en 1789-1790.

Les catalogues imprimés de la galerie indiquent que la Salle des Inscriptions était encore dans son état ancien en 1891. Le bas-relief de Tellus manque dans le catalogue de 1897. Il a été transporté dans le cabinet de l'Hermaphrodite, pour y être exposé avec d'autres fragments de l'Ara Pacis.

L'état de la salle après l'enlèvement du bas-relief de Tellus est indiqué, dans ce cas encore, par une vieille photo (fig. 14). On voit que bien d'autres modifications avaient déjà transformé l'arrangement original de la salle. Le retrait du bas-relief de Tellus a finalement été l'occasion de détruire l'ancienne décoration de la Salle des Inscriptions. Dans cette salle aussi, les voûtes furent supprimées, et remplacées par des plafonds plats à jours d'aplomb. D'après les dessins de De Greyss, on a pu entre 1964 et 1967 restaurer la salle dans son état original (fig. 16). Elle a maintenant l'aspect qu'elle présentait au XVIII[e] siècle (fig. 15), mais sans les décorations de statues et d'inscriptions. Le sol en marbre a été également refait d'après de vieux fragments. La porte cintrée visible sur le dessin ouvrait à l'origine sur une terrasse, devenue aujourd'hui un dépôt. Une deuxième campagne de travaux doit rétablir la terrasse et, par la même occasion, rendre à la porte sa forme originale.

(Suite en page 74)

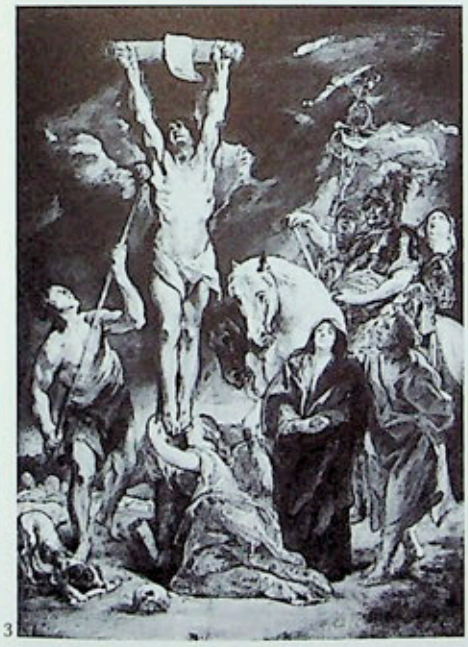


17 *Johann Zoffany: « La Tribune des Offices ». Windsor Castle (By gracious permission of Her Majesty the Queen).*

JACOB JORDAENS

des dieux, des bêtes et des hommes

PAR JEAN CLAIR



Alors que les Musées, et particulièrement les Musées nord-américains, semblent tous atteints de cette maladie des expositions dont l'une des séquelles les plus apparentes est que les Conservateurs souffrent de n'avoir plus le temps de travailler sur leurs propres collections, on peut à bon droit s'étonner que si peu de ces expositions présentent une réelle valeur scientifique. Ne se contente-t-on pas, le plus souvent, de trouver un thème, le plus vague possible, mais dont on sait que le titre va accrocher l'œil du passant et drainer des dizaines de milliers de visiteurs? On ne peut donc que féliciter la Galerie Nationale du Canada d'avoir eu le courage d'entreprendre une exposition sur Jacob Jordaens dont l'intérêt scientifique rejoint pour une fois la beauté plastique. Ottawa, jusqu'ici, n'était guère un lieu très fréquenté des amateurs d'art américains. Les choses devaient changer avec l'arrivée de la nouvelle Directrice, M^lle^ Jean Boggs qui, en moins de deux ans, fit de son Musée l'un des plus jeunes quant à l'âge moyen des Conservateurs et des plus dynamiques quant au choix des expositions, du Nouveau Continent. L'exposition Jordaens consacre cet effort qui attire aujourd'hui l'attention des spécialistes du monde entier. Que le Louvre, le Prado ou l'Ermitage et d'autres grands musées d'Europe aient accepté, certains pour la première fois, de laisser pour l'occasion voyager quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre, montre assez le crédit qu'ils ont apporté, dès l'origine, à l'entreprise. La France pour sa part devait prêter huit peintures dont le fameux *Le Roi boit* du Louvre, le *Piqueur et sa meute* du Musée de Lille, et 20 dessins.

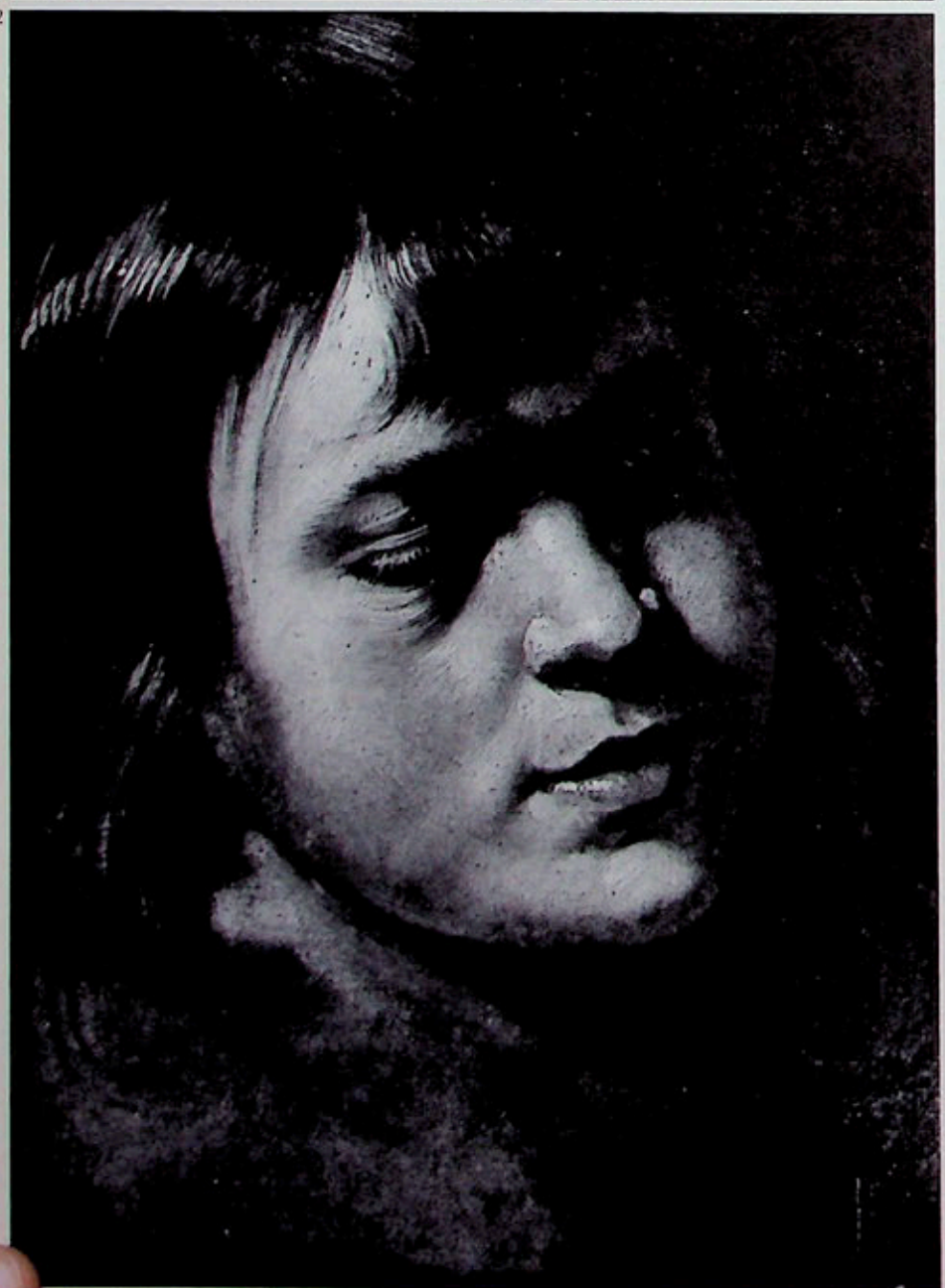
Pourquoi Jordaens? A voir l'exposition, on se demande plutôt pourquoi il a fallu attendre si longtemps, depuis la grande exposition de 1928 à Bruxelles, pour retrouver l'occasion d'avoir de son œuvre une vision enfin complète et peut-être un peu plus juste. On ne peut que s'étonner, à lire les livres qui lui furent consacrés, du nombre de malentendus qui se sont accumulés sur lui. Peu de grands peintres auront été aussi mal compris ou aussi mal aimés. Il semble qu'on ait persisté à ne voir en lui tantôt que le disciple trop fidèle et malhabile de Rubens, tantôt que le peintre trop exemplaire des goinfreries flamandes. En lui, toujours ce quelque chose repoussait, qu'on refusait de comprendre, une surabondance, un surcroît. Trop, ce semblait trop pour nos sensibilités timorées d'hommes du XX^e^ siècle. Trop d'opulence, trop de gloutonnerie, trop de force, trop de passion, trop de santé, trop de boire et de manger, trop de pleurer, de rire ou d'uriner, trop de poil et trop de chair... On condamnait, sans aller y voir de plus près, ce qui semblait manque de goût. D'une richesse de tempérament, on faisait ainsi une pauvreté de style, d'une multiplicité d'inspiration, la monotonie d'un thème. Le peintre, il est vrai, fut terriblement inégal; l'exposition ne le montre que trop. Il ne reste rien, ici, de la somptueuse unité d'un Rubens. Mais, à voir les 314 œuvres rassemblées à Ottawa, peintures, dessins, cartons, tapisseries, estampes, on comprend combien il était injuste de dénier à Jordaens toute spiritualité et toute finesse; inégal, le personnage fut aussi complexe, contradictoire et bien souvent fascinant.

En fait, mis à part un ou deux tableaux, dont l'admirable ébauche du *Calvaire* de la collection Speelman (voir ci-contre), où se retrouvent intacts le pathétique et la grandeur de Rubens, partout ailleurs on chercherait en vain l'égal de son art. Il semble au contraire que Jordaens est d'autant plus maladroit qu'il subit son influence. On a assez remarqué la gaucherie des compositions religieuses ou mythologiques, la confusion des personnages, l'incohérence des groupements. Rien ne subsiste dans les retables, comme dans l'esquisse pour *Le Martyre de Sainte Apolline* du Petit Palais (voir ci-contre), du grand mouvement unificateur, du grand rythme rassembleur qui animaient ceux de Rubens. L'espace est au contraire fragmenté, divisé, séparé en registres

---

1 *« Jeune cavalier sur un cheval se cabrant, devant Mercure et Mars ». Huile sur toile. 96 × 152 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.* **2** *« Portrait de deux enfants dans un paysage ». Huile sur toile. 200 × 285 cm. Hallsborough Gallery, Londres.* **3** *« Le Calvaire ». Huile sur papier marouflé sur toile. 66 × 48 cm. Collection Edward Speelman Ltd, Londres.* **4** *« Le Martyre de Sainte Apolline ». Huile sur papier marouflé sur panneau. 64 × 42,5 cm. Musée du Petit Palais, Paris.*

1



2

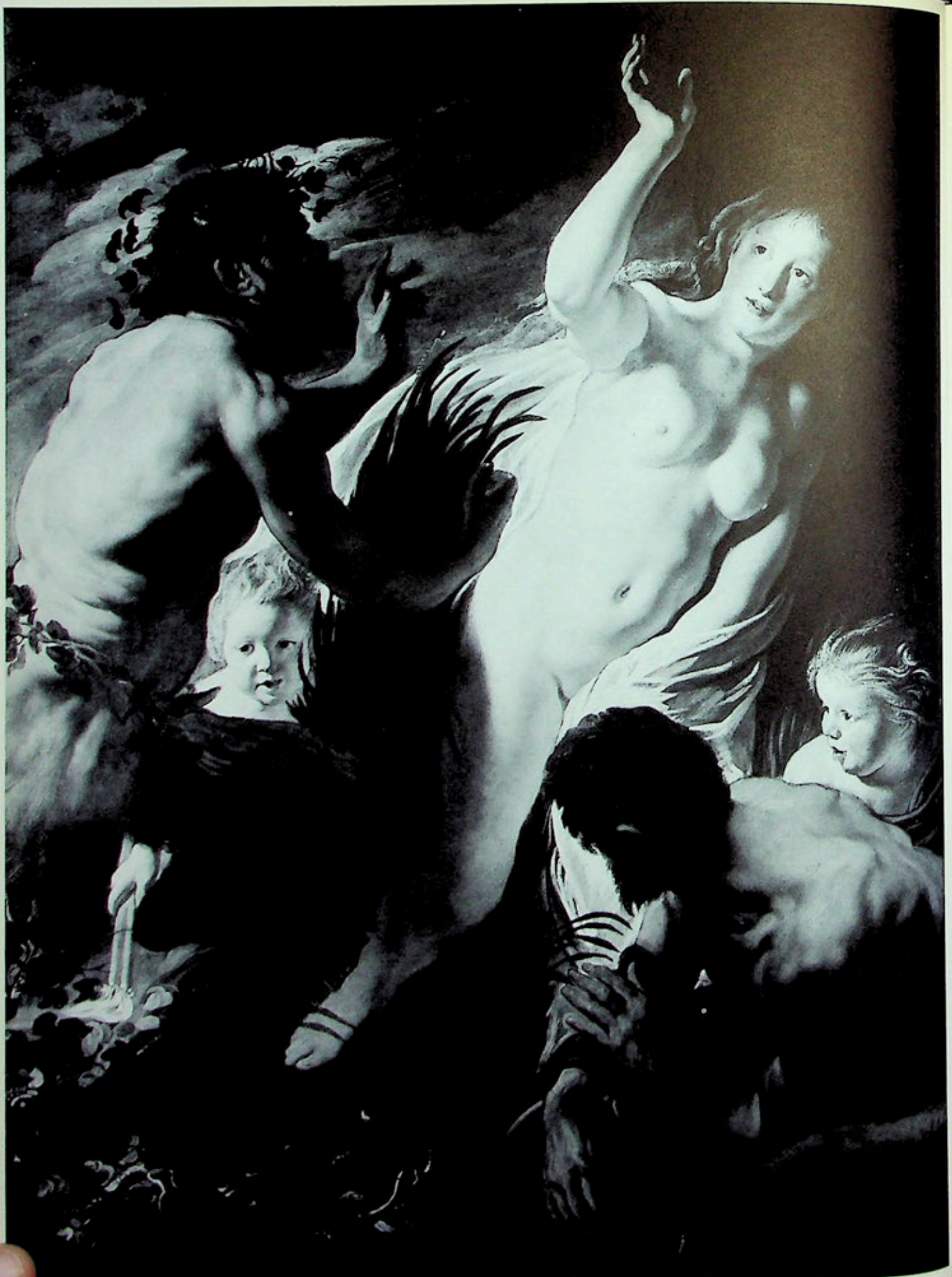
horizontaux. Les corps pèsent et se gênent les uns les autres. Cet univers de la pesanteur ne semble pouvoir échapper à sa propre gravité que par une gesticulation sans issue. Les dessins, dont le choix [1], assez différent de celui présenté à Rotterdam durant l'hiver 1966-67, permet d'utiles confrontations, révèlent mieux encore cette faiblesse chaque fois qu'il s'agit d'une allégorie, d'un projet de décoration ou d'une composition mythologique. Il en est pourtant d'admirables; certains portraits, certaines têtes d'études (voir ci-contre et à droite), la fraîcheur de tons et la légèreté de certaines aquarelles laissent apparaître un peintre éperdument amoureux du monde sensible...

Car ce que tend à prouver l'exposition, c'est que le vrai monde de Jordaens est ailleurs, et ailleurs ses vrais modèles et sa vraie source d'inspiration. Elle met en particulier en relief ce fait, bien souvent disputé, de la double influence du maniérisme et du caravagisme sur son art. Non seulement dès les premières toiles, comme *La Sainte Famille avec Sainte Anne* du Musée de Détroit, retrouve-t-on dans les carnations les harmonies acides des maniéristes anversois, de même que le type iconographique de la Madone (Catherine Van Noort, sa femme?) n'est pas parfois sans rappeler, comme le notait M. Julius Held, celui de Gossaert ou de Joos Van Clève, mais encore, tout au long de l'œuvre, peut-on parfois trouver, dans les nus noueux et contorsionnés, un rappel du Rosso. Du jeune Jordaens, l'un des chefs-d'œuvre est bien cette *Adoration des Bergers* de Mayence dont les tons clairs et l'admirable lumière rappellent si curieusement, comme l'indique M. Jaffé, l'art de Gentileschi. Jordaens ne sera jamais plus près de lui-même que dans ces œuvres à la luminosité laiteuse si caractéristique, aux figures doucement pesantes et aux gestes ralentis. *Pan et Syrinx*, présentés dans les deux versions de Bruxelles (voir page 16) et de Paris, est un autre de ces chefs-d'œuvre de jeunesse, avec la longue coulée claire du corps de la nymphe qui se dérobe derrière l'ombre des roseaux. Si l'on peut

[1] *Le choix des 314 œuvres est dû à M. Michaël Jaffé, qui est aussi l'auteur du catalogue.*

---

1 *« L'Eté ». 38,8×62,4 cm. Musée de Budapest.*
2 *« Tête d'étude: Enfant ». Vers 1620. 29,5×24 cm. Gemälde Galerie, Vienne.*
3 *« Tête d'étude: vieille femme portant une cape ». Lavis brun. 18,9×18,1 cm. Stockholm, National Musuem.*



songer ici au luminisme du Bassan ou au réalisme du Caravage, c'est un réalisme toujours plus chaleureux. C'est là, dans la douceur et la lenteur, que l'art de Jordaens révèle souvent une délicatesse paradoxale. Plus tard, dans une œuvre de la maturité comme *Suzanne et les vieillards* de 1657, à Berlin, on peut trouver bien peu attrayante la nudité du personnage, et les grimaces des deux vieillards mais a-t-on assez remarqué, dans le coin inférieur gauche de la toile, cette admirable nature morte au broc de cuivre jaune, au collier de perles dénoué et au ruban bleu qui semble rivaliser avec les harmonies de Vermeer?

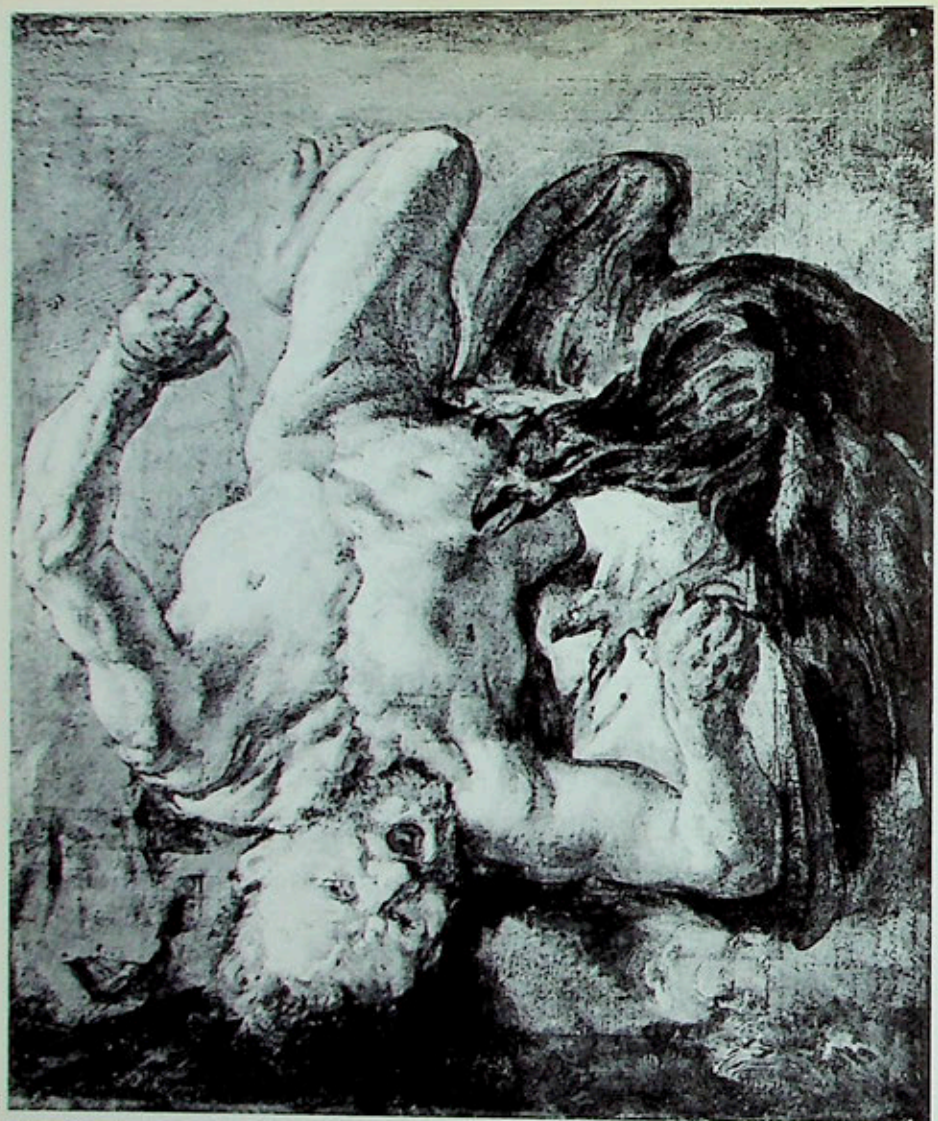
C'est que le climat moral, spirituel et religieux de l'art de Jordaens est à l'opposé de celui de Rubens. Il ne subsiste plus grand-chose ici du triomphalisme de la Contre-Réforme. Tout est plus assourdi, plus grave, au double sens du mot, et plus tendre aussi. Ce double mouvement du monde humain vers le monde divin et du monde divin vers l'humain que l'humanisme dévot avait animé semble ici se figer. Tout, chez Jordaens, « pèse et pose ». Les dieux semblent avoir pris leur place définitive parmi les hommes pour s'y reposer. *La Sainte Famille* (Musée de Skokloster, Suède), dans sa fuite hors d'Egypte, embarque sur un bateau qui est celui du « Bac d'Anvers », mêlée aux habitants et aux marins du port dont l'un ou l'autre jouera de la cornemuse pour distraire les passagers. Mais aussi, de même que le monde divin s'est installé sur terre, de même le monde animal est venu vivre parmi les hommes, comme dans les Paradis terrestres que peignait Bruegel de Velours, sur un pied d'égalité. Il y aurait des pages à écrire sur le bestiaire étonnant de Jordaens. Il faudrait y parler de ces animaux familiers qui surgissent de dessous les tables ou entre les mains des convives, des chiens, lévriers et carlins, des chats et des perroquets multicolores. Et puis, de ces autres animaux plus étranges qui sont là pour accompagner le destin d'un vivant, pour participer de ses heurs et malheurs: le taureau d'Europe, le sanglier de Méléagre, le serpent de Cléopâtre, le cheval de Neptune, la chèvre d'Amalthée, le lion de Saint Jérôme et la chouette solitaire... Avait-on assez remarqué que Jordaens est aussi l'un des plus grands peintres animaliers du XVII[e] siècle?

2

3

---

1 *« Pan et Syrinx ». 173 × 136 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.*
2 *« La Femme, le Bouffon et son chat ». Huile sur toile, 111 × 116 cm. Collection particulière, Philadelphie.*
3 *« Jupiter et Mercure reçus par Philémon et Baucis ». 109 × 140 cm. North Carolina Museum, Raleigh.*



1

2

Tel serait le vrai lieu de Jordaens: un monde étale où vivraient de concert dieux, hommes et bêtes, un monde horizontal et tranquille, en tout point opposé au monde vertical et agité, dressé entre terre et ciel, qu'avait créé Rubens. Un monde privé de transcendance aussi. Car il arrive que les dieux, tels *Jupiter et Mercure reçus par Philémon et Baucis* (voir page 17) ou tel *Mercure reçu par Calypso*, semblent pris au piège de l'hospitalité des hommes. Et pour ces derniers, du même coup, le sacré ne redevient-il pas un monde séparé du profane? Le ciel ne redevient-il pas inaccessible? L'homme, pour avoir trop côtoyé les dieux, ne semble plus pouvoir devenir leur égal. *La chute des Titans* et *Prométhée enchaîné* (voir ci-contre) sont deux drames qui préoccupent Jordaens. Aussi y a-t-il souvent dans cette œuvre une secrète mélancolie que le charivari de ces festins fameux où, parmi les animaux de haute et basse-cour, les hommes s'attablent près des dieux ou bien encore se croient devenus rois, ne suffit guère à dissiper. La conversion tardive de Jordaens au calvinisme confirmera ce pessimisme latent et marquera la rupture définitive de son art d'avec le monde triomphant du stoïcisme chrétien.

De là la complexité de cette œuvre qui, placée au point de rencontre de deux mondes spirituels, celui de l'optimisme et de la grâce et celui du pessimisme et de la chute, tantôt semble revenir par ses thèmes vers le moralisme humaniste de la Renaissance tout comme elle revient souvent, par son style, vers le maniérisme, et qui tantôt semble épuiser le réalisme caravagesque en même temps qu'elle dépasse l'esprit religieux du baroque. Un des tableaux les plus intéressants de l'exposition à cet égard était celui de *La Femme, le Bouffon et son chat* (collection particulière, Philadelphie) (voir page 17) qui rappelle d'une part les apologues grimaçants et narquois d'un Pierre Bruegel ou d'un Bosch mais dont le style, d'autre part, en poussant les possibilités du réalisme à l'extrême, le goût du volume, la science de l'éclairage, aboutit à la ruine du réalisme même en débouchant sur le trompe-l'œil.

Telle serait la figure singulièrement attachante de Jordaens que l'exposition de la Galerie Nationale du Canada nous rend enfin en pleine lumière. L'importance de cette redécouverte justifiait tous les efforts. Jordaens, peintre de la bourgeoisie, terrien, flamand, nous le savions, mais peintre difficile, divisé, contradictoire, inquiet, tour à tour superbe et décevant, nous ne le savions guère. Surtout, nous savons aussi désormais que Gerbier avait raison lorsqu'en 1640, après la mort de Rubens, il écrivait au Conservateur des tableaux de Charles Ier: « *Sir Pieter Rubens is deceased three days past, so as Jordaens remaynes the prime painter heire.* »

---

1 « *Prométhée enchaîné* ». *Huile sur papier marouflé sur toile. 44 × 37 cm. Collection Robert Despiegelaere, Gand.*

2 « *Les bonnes chandelles éclairent mieux par devant* ». *Vers 1645. Sanguine, craie noire et lavis de bistre avec rehauts de blanc. 14,5 × 16,4 cm. Coll. Mr. et Mrs Julius Held.*

3 « *La Sainte Famille avec les bergers* ». *1616. 106,6 × 76,2 cm. Metropolitan Museum.*

DESSINS DE GUIDO RENI

par Catherine Johnston

Etudes inédites et attributions nouvelles

L'exposition Guerchin l'été dernier, après celle des Carrache en 1956, a montré une fois de plus l'importance du dessin bolonais du XVII[e] siècle. Le cas est différent pour Guido Reni: l'exposition qui lui fut consacrée en 1954, et qui inaugurait la série des grandes biennales de Bologne, n'a pas permis de dégager une vision claire du style de ses dessins. A ce point de vue, sa personnalité nous échappe encore, car peu de recherches positives ont été consacrées à la question après le remarquable travail que constitue le catalogue des dessins bolonais de Windsor établi par Otto Kurz en 1955.

En fait, c'est à Windsor que se trouve réuni le groupe le plus important de dessins de Reni. Le fait qu'on puisse encore y glaner des éléments nouveaux indique assez la richesse de cette collection. Ce matériel sera prochainement analysé en détail par Sir Anthony Blunt, conservateur des Peintures de la Reine, dans le volume de supplément à son importante série de catalogues des dessins de Windsor. Je tiens à lui exprimer ici ma gratitude pour l'autorisation qu'il m'a accordée d'inclure ces éléments dans la présente étude.

C'est dans le contexte de Bologne, et plus particulièrement des Carrache que doit être appréciée l'œuvre graphique de Reni. L'importance accordée au dessin était le trait essentiel de l'Académie des Carrache, que Reni fréquentera, on le sait, pendant trois ans au moins. Dans ses premières études d'atelier, l'influence dominante est celle de Ludovic Carrache, en partie parce que Annibal avait quitté Bologne pour Rome en 1595, en partie pour des raisons d'affinités personnelles. C'est ce que montre l'esquisse de « la Vierge à l'Enfant » de la collection Dorati (fig. 4) et deux dessins de Windsor (fig. 1 et 11) attribués jusqu'ici à Ludovic Carrache. Mais le graphisme de Reni a d'autres sources dans le XVI[e] siècle bolonais. Les hachures croisées, sèches et précises doivent beaucoup à son premier maître Denis Calvaert. Autant que l'exemple de Ludovic Carrache, le fait que Reni ait exécuté des gravures d'après le Parmesan explique la délicatesse et la qualité linéaire de ses premiers dessins comme le caractère fluide de ses lavis. Dans ses études à la plume, certains traits maniéristes, bien qu'ils apparaissent seulement plus tard (fig. 18), rappellent Bartolomeo Passerotti, dont Reni connut sans doute les dessins directement ou par l'intermédiaire d'Augustin Carrache, qui fut d'abord l'élève de Passerotti et plus tard le maître de Reni pour la gravure.

L'ascendant d'Annibal Carrache s'affirme lorsque Reni vient à Rome. Bien qu'il n'ait pas été dans les meilleurs termes avec Annibal lui-même, Reni fut sûrement un admirateur enthousiaste de la Galerie Farnèse et avait accès aux dessins d'Annibal grâce au Dominiquin, à l'Albane et à Lanfranco. L'importance des études de nu d'Annibal dans la formation du style de Reni apparaît clairement dans un dessin de Windsor représentant le torse d'Apollon (fig. 12). Mais Reni subit d'autres influences à Rome. Dans le nu de Chastworth (fig. 13), on trouve non seulement la répétition d'une figure du Cavalier d'Arpin, mais aussi la recherche d'un idéal élaboré peut-être par l'étude de Raphaël dont Reni, dit Malvasia, acquit un volume de 100 dessins. C'est pourtant durant son séjour à Rome, puis lors de son retour définitif à Bologne que le style de ses dessins devient plus personnel comme le montrent les études à la plume pour « l'Aurore » (Musée du Louvre et Albertina) de même que le dessin à la plume et au lavis pour la chapelle Borghèse (Windsor). Ses dessins à la pierre noire ou à la sanguine offrent une surface plus travaillée que ceux d'Annibal et se reconnaissent au caractère des hachures, souvent rehaussées de blanc ou de sanguine. C'est ce qui apparaît dans les études de figures pour le cycle d'Hercule conservées aux Offices et à Edimbourg. Et ceci nous amène à un autre point: les dessins que l'on peut attribuer à Reni sont assez peu nombreux. Il est certain qu'il ne préparait pas ses compositions par des études aussi poussées que le Dominiquin, le plus fervent défenseur des principes d'Annibal Carrache. Nous connaissons pourtant des dessins de genres assez divers pour savoir que, durant la période la plus active de sa carrière, Reni réalisa des études pour des compositions entières, aussi bien que des études pour les figures prises isolément, ou des détails de têtes et de mains. On peut donc penser qu'il en a fait pour toutes les peintures dont il reçut commande à cette époque. S'il n'en subsiste pas davantage, c'est peut-être parce que Reni lui-même n'y attachait pas une très grande importance, et s'en défaisait volontiers. De plus, à la fin de sa carrière, pratiquant un style plus large, il s'attachait moins au dessin et commençait probablement ses peintures directement sur la toile. Mais les études de cette époque (fig. 17), si sommaires et diffuses soient-elles, prouvent que, lorsqu'il en sentait le besoin, sa touche n'avait rien perdu de son intensité et de sa force.

1 « L'Annonciation ». Pierre noire et lavis rehaussé de gouache sur papier bleu, 193 × 176 mm. Windsor Castle, Royal Library (Reproduced by gratious permission of H. M. the Queen). Ce dessin doit être situé au début de la carrière de Guido Reni, lorsqu'il était encore à Bologne: le style et la technique sont très proches des premiers dessins que l'on peut attribuer à Reni avec certitude: « Le Couronnement de la Vierge » (British Museum), qui est une étude pour le tableau de la Pinacothèque de Bologne; une étude de la collection Keith Andrew (fig. 2) pour le tableau de la Vierge remettant le rosaire à saint Dominique (1596-1597, Bologne et église Saint-Dominique), dont il existe une étude de détail, représentant la Vierge et l'Enfant dans la collection Antal Dorati à Londres (fig. 4). Reni a exploité une idée analogue pour deux figures d'une Annonciation, séparées par une niche ou un tabernacle au verso d'un dessin des Offices dont le recto présente une étude pour « L'Assomption » de Pieve di Cento, peinte vers 1599 (fig. 3).

2 « La Vierge du Rosaire ». Pierre noire, lavis gris et rehauts de blanc avec traces de sanguine sur papier bleu. 210 × 190 mm. Edimbourg, collection Keith Andrew.

3 « L'Assomption ». Pierre noire et blanche sur papier bleu. 405 × 270 mm. Florence, Musée des Offices.

4 « La Vierge à l'Enfant ». Huile et tempera sur papier préparé brun. 307 × 190 mm. Londres, collection Antal Dorati.

(Les dessins dont le titre est en caractère romain sont ceux qui sont ici attribués à Guido Reni pour la première fois.)

1

3

2

4

5

6

7

5 « Samson et les Philistins ». *Plume et encre brune avec lavis brun-ocre, sur pierre noire. 369 × 200 mm. Windsor Castle, Royal Library (Reproduced by gracious permission of H.M. the Queen). L'esprit de ce dessin révèle la double influence du Cavalier d'Arpin et d'Annibal Carrache, sensible déjà dans un dessin antérieur pour « La Chute de Phaéton » (1603), publié par Kurz en 1935 et qui présente une composition similaire. Le dessin de Samson est une première pensée pour la fresque de la Salle des Noces Aldobrandines (1608), commandée par Paul V, au Vatican. Comme plusieurs autres dessins connus de Reni pour des compositions décoratives, celui-ci devait être considérablement simplifié lors de l'exécution.*

6 « Sainte Famille avec saint François ». *Pierre noire et lavis avec rehauts de blanc sur papier bleu. 280 × 228 mm. Musée du Louvre. La qualité précieuse de ce dessin reflète le goût de Reni, dans ses années de jeunesse, pour l'œuvre du Parmesan auquel une ancienne inscription attribue d'ailleurs ce feuillet. La ligne délicate, les gestes maniérés, l'inclinaison de la tête de la Vierge et aussi le traitement du lavis se retrouvent dans la figure de la Justice (fig. 7), elle-même très proche, par son attitude de la figure de « la Prudence » (Windsor Castle), étude pour une des fresques aujourd'hui détruites, du Palais Public de Bologne (1598). On trouve d'autre part à la même époque chez les Carrache, nombre de scènes intimes dans le même esprit que le dessin de la « Sainte Famille », et ceci permet de penser que Reni appartenait toujours au cercle des Carrache quand il l'exécuta.*

7 « *La Justice* ». *Plume, encre et lavis brun avec rehauts de blanc sur papier bleu. 250 × 168 mm. Gênes, Palazzo Rosso.*

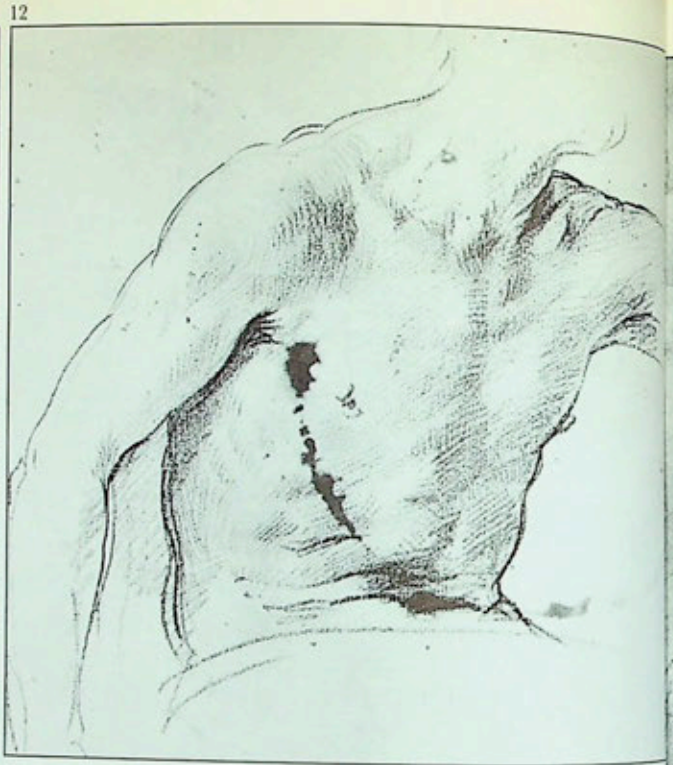
8 « Saint Etienne discutant avec les rabbins ». *Plume et encre sur pierre noire lavis gris et rehauts de blanc sur papier bleu. 139 × 270 mm. Windsor Castle, Royal Library (Reproduced by gracious permission of H. M. the Queen). On peut attribuer ce dessin à Guido Reni pour ses analogies avec l'esquisse des Offices (fig. 9) représentant l'ordination du saint, dans le même format en lunette, mis également au carreau, et sur lequel la gouache blanche est oxydée de façon semblable. La scène doit appartenir à un même cycle, conçu probablement pour une chapelle ou pour la décoration d'un couvent. On peut en rapprocher un dessin de Haarlem, lui aussi en forme de lunette et montrant un diacre, qui peut être saint Etienne, présenté à la Vierge par un cardinal.*

9 « *L'ordination de saint Etienne* ». *Plume, encre et lavis avec rehauts de blanc. 141 × 277 cm. Florence, Musée des Offices.*

8

9

10



12

11

13

10 « La naissance de la Vierge ». *Plume et encre avec lavis brun sur pierre noire. 257 × 169 cm. Haarlem, Fondation Teylers. Comme la « Sainte Famille avec saint François », ce fort joli dessin porte une ancienne attribution au Parmesan, dont il rappelle l'esprit d'élégance légère, mais qui reprend un type de composition de Calvaert, le premier maître de Reni. C'est aussi le cas d'un autre dessin de Reni, sur un sujet analogue, conservé à Windsor (fig. 11). L'un et l'autre présentent des passages de hachures sèches et graphiques qui viennent également de Calvaert. L'intensité donnée ici au lavis se retrouve assez souvent chez Reni.*

11 « La Naissance de saint Jean-Baptiste ». *Plume et encre sur pierre noire avec rehauts de blanc sur papier bleu. 277 × 271 mm. Windsor Castle, Royal Library (Reproduced by gracious permission of H. M. the Queen). Cet important dessin provient de la collection bolonaise des Bonfiglioli. Malvasia parle d'une composition sur ce sujet dont Ludovic Carrache reçut la commande en 1597, mais pour laquelle Reni proposa lui aussi un dessin. On connaît également un dessin préparatoire de Ludovic (Windsor Castle), plus proche du tableau. Celui-ci ne fut pas terminé avant 1600. Il est aujourd'hui à la pinacothèque de Bologne.*

12 « Etude pour le torse d'Apollon ». *Sanguine. 260 × 234 mm. Windsor Castle, Royal Library. (Reproduced by gracious permission of H. M. the Queen.)*

13 « Etude de nu marchant vers la droite ». *Sanguine. 364 × 230 mm. Chatsworth, collection Devonshire (Reproduced by permission of the Trustees of the Chatsworth Settlement).*

14 « Etude pour le torse d'Apollon ». *Sanguine. 277 × 353 mm. Florence, Musée des Offices. Cette feuille, qui porte au verso une attribution à Pierre de Cortone de la main de Baldinucci, se rattache manifestement à la belle esquisse de Reni pour le torse d'Apollon déjà identifiée à Windsor (fig. 12) comme une étude d'après nature pour la fresque de l'Aurore peinte pour Scipion Borghèse au Casino Rospigliosi à Rome (1612-1614). Le dessin des Offices est probablement postérieur à celui de Windsor, car on y perçoit une élaboration plus détaillée de la surface et aussi une facture en à-plat analogue à celle de la fresque elle-même, qui n'offre pas les mêmes possibilités de modelé. Ces dessins à la sanguine pure, technique d'ailleurs assez rare chez Reni, peuvent être rapprochés d'une autre étude, conservée à Chatsworth (fig. 13) où le traitement du nu suggère une datation vers 1620. L'étude de Chatsworth, qui rappelle l'Hippomène de Capodimonte ou le Christ de Schliesseim, a été faite probablement pour une figure d'Adam, à la manière du Cavalier d'Arpin que Reni avait connu dès ses premières années à Rome et avec lequel il travaillait à la chapelle Borghèse (1610-1612). Le détail précis et contrôlé révèle une technique plus poussée que les vigoureuses études à la pierre noire de la même époque conservées à Windsor.*

15 « Tête d'une vieille femme ». *Pierre noire et pierre blanche sur papier gris. 370 × 252 mm. Paris, Musée du Louvre. L'attribution de cette figure à Guido Reni peut être établie à partir de la comparaison avec un autre dessin de sujet semblable, conservé également au Louvre et donné à Reni depuis Mariette (fig. 17). L'un et l'autre représentent une vieille femme du même type que celles figurant sur les derniers tableaux de Reni : « La Circoncision », de Sienne, ou « La Présentation au Temple » du Louvre. Le dessin publié ici est un peu plus fin que celui de Mariette, d'une grande vigueur d'exécution. On y retrouve des traits caractéristiques, comme les accents marqués sous le menton, les courtes hachures qui révèlent clairement la main de Reni.*

16 « *Etude de trois archanges* » *pour les fresques de Ravenne. Plume et encre brune. 170 × 140 mm. Pinacothèque de Bologne.*

17 « *Tête d'une vieille femme* ». *Pierre noire et pierre blanche avec touches de sanguine. 325 × 248 mm. Paris, Musée du Louvre.*

18 « Etudes pour un saint Michel ». *Plume et encre brune. 97 × 88 mm. et 86 × 103 mm. Florence, Musée des Offices. Ces deux esquisses, qui faisaient d'ailleurs partie de la même feuille offrent l'intérêt de montrer comment Reni, après une première étude très vive et rapide, exécute une seconde version, plus détaillée, mais ne conservant en rien la vigueur de l'idée originale. Les deux dessins sont très proches du « Saint Michel » peint par Reni en 1632 à Rome pour les Capucins, mais leur style indique une période nettement antérieure. Peut-être s'agit-il d'une première pensée pour le saint Michel des fresques de Ravenne, dont nous reproduisons une étude préparatoire représentant les trois archanges (fig. 16).*

19 « Etude pour « La Trinité avec les Anges ». *Plume et encre brune avec lavis gris sur traits de sanguine. 164 × 92 mm. Edimbourg, National Gallery. Ce dessin est très proche des études, datées de 1613, pour la Pieta dei Mendicanti, à Gênes, publiées par Kurz en 1937, et plus encore de la feuille d'esquisses pour le même tableau, conservée dans la collection Trude Krautheimer à New York. Les deux compositions sont construites sur les mêmes principes, désormais périmés, et les figures sont indiquées en quelques traits sommaires. On peut également en rapprocher les archanges du dessin de Bologne (fig. 16) préparation pour les fresques de la coupole de Ravenne (1615-1616). Quelques années plus tôt, en 1612 pour être précis (date de la feuille d'esquisses de la collection Krautheimer), Reni commençait les décors de l'église SS. Trinità dei Pellegrini dont Passeri dit que la lanterne seule était achevée. Le dessin que nous publions est peut-être une première pensée, conçue vers 1612, pour le tableau réalisé finalement en 1625 selon une composition différente.*

15

16

17

18 19

1

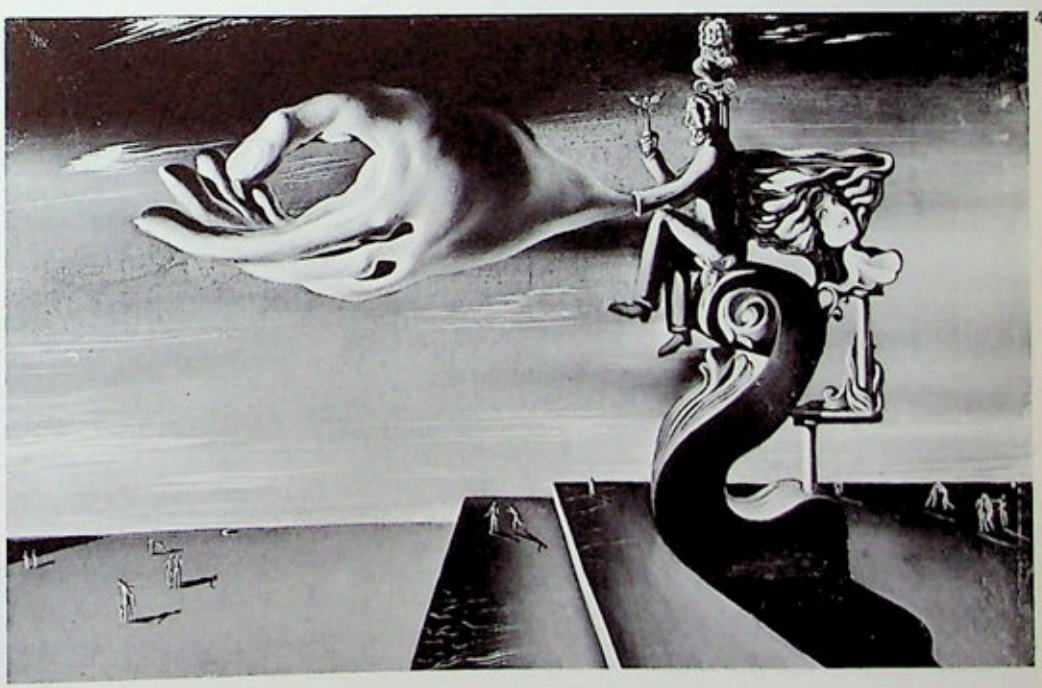
2

3

LE DALI DE TOUT LE MONDE

ou la psychopathologie commercialisée

PAR ROBERT LEBEL



La publication quasi testamentaire du «Dali de Draeger» (Le Soleil Noir, éditeur) ne saurait être interprétée comme la « rentrée » d'un peintre dont les les « sorties » sont fort rares, tant est évidente sa volonté de ne quitter la scène à aucun prix. Dernièrement encore, « L'Hommage à Meissonier » de l'Hôtel Meurice offrait un nouvel exemple de cette provocation académique ou, selon le propre terme de Dali, de ce « virtuosisme délirant » dont il s'est fait depuis trente ans l'infatigable propagateur.
On trouve de tout dans le «Dali de Draeger» et même des réminiscences de la «Boite-en-Valise» de Duchamp, à cela près que, pour Dali, le modèle idéal est sans conteste l'emballage des confiseries de luxe. « D'un regard, il venait d'inventer la plus surréaliste et la plus commerciale des jaquettes », nous apprend à ce propos un texte liminaire sur les illuminations créatrices du maître, dont les dires, recueillis par Max Gérard, nourrissent les légendes volubilement autosatisfaites d'une très abondante et somptueuse documentation photographique.
On n'observera pas sans intérêt que le lancement du « Dali de Draeger » fut précédé d'une soirée parisienne où l'ancien style d'avant-garde jeta ses derniers feux, au moment même où la « révolution culturelle » de Mai venait d'allumer les siens. Curieuse coïncidence dont on ne doit pas seulement déduire le caractère irrémédiablement « démodé » du Dali d'à présent mais aussi l'astuce cousue de fil blanc de ses stratagèmes. Certes nous ne lui dénions pas tout mérite et l'on verra plus loin que beaucoup de ses œuvres, entre 1928 et 1938, demeurent, à nos yeux, parmi les plus importantes de l'époque mais son meilleur titre de gloire, si l'histoire tournait « mal », dans le sens que Dali lui-même préconise, serait d'avoir introduit sciemment dans l'art moderne la « duplicité ».
Avant lui la vocation de peintre « moderne » exigeait en priorité le refus catégorique des recettes, des ruses, des prébendes et des faux-semblants dont abusaient traditionnellement les académistes.

---

1 Dessin pour « Le Grand Masturbateur ». Collection particulière, Paris.
2 « Le Grand Masturbateur ». 1929. 110 x 150 cm. Collection particulière.
3 « Jeu lugubre ». 1929. Toile, 44 x 24 cm. Collection particulière, Paris.
4 « La Main : Remords ». 1930. Toile, 41 x 66 cm. Collection A. Reynold Morse.

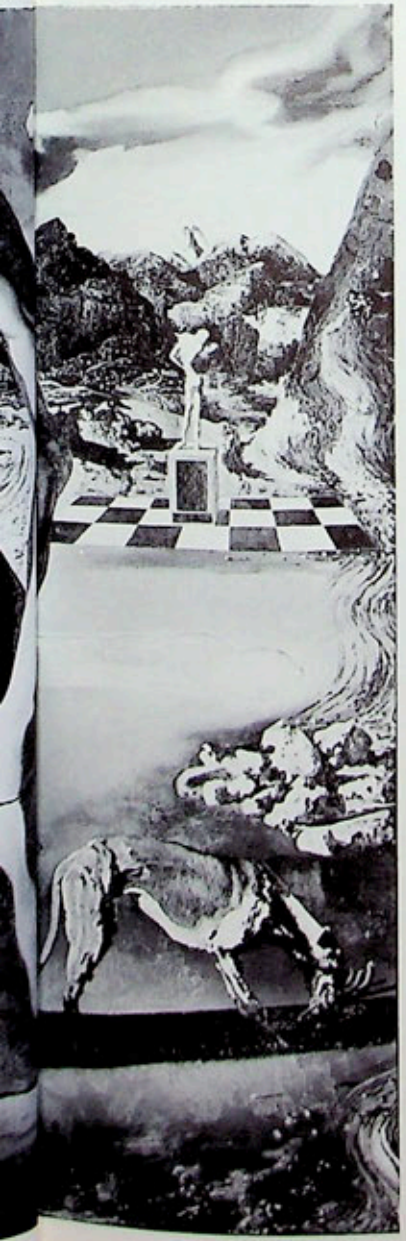
C'est ainsi que l'art « indépendant » a compté de véritables « héros » qui n'étaient pas tous de grands artistes mais qui tous préféraient souffrir de la faim, s'il le fallait, plutôt que de transiger. Dali fut le premier à comprendre que l'académisme étant discrédité, ces sacrifices devenaient inutiles, le « modernisme » pouvant être exploité à son tour, sans y adhérer réellement mais en pratiquant une sorte d'«entrisme» qui consistait à simuler délibérément la modernité, tout en restant « pompier » de cœur.
L'artifice ne laissait pas d'être ingénieux – et l'art après tout est compatible avec l'artifice. Les résultats chez Dali furent d'abord suffisamment sensationnels pour accréditer la conviction qu'en cette matière le « crime parfait » serait possible et « payant ».
On connaît la suite: alors que Dali, en constante perte de vitesse, se voyait acculé à une pitrerie de bazar, son procédé cynique se généralisait rapidement et gagnait de proche en proche les positions les plus avancées d'un « modernisme » réduit, dans de trop nombreux cas, à un simple produit de consommation. Dénoncée déjà par quelques artistes lucides, mais subie sans trop broncher par la plupart des autres, cette situation doit être tenue pour un des ferments immédiats de la « révolution culturelle » de mai. S'il estime vraiment qu'il a tout inventé, Dali peut se flatter à juste titre d'avoir été, sur ce plan, le guide et l'initiateur.

Il y a deux façons d'écrire sur Dali: le dithyrambe ou le dénigrement également systématiques. Les deux méthodes ont été si souvent utilisées que nous voudrions tenter ici de le voir tel qu'il s'est montré lui-même, avec une étonnante impudeur, dans ses nombreuses « confessions » et surtout dans sa « Vie Secrète » (adaptation française de Michel Déon, La Table Ronde, Paris 1952).
Le livre s'ouvre sur cette question: « Suis-je un génie? », à laquelle il répond sans hésiter par l'affirmative et il se décrit en ces termes après sa première exposition chez Dalmau en 1926: « ... Paris entendit murmurer qu'un peintre nouveau venait d'être découvert en Espagne. Picasso, de passage à Barcelone, avait vu ma « Fille de dos » et en avait parlé très élogieusement. Je reçus à ce sujet une lettre de Paul Rosenberg qui demandait des photos, que je fis exprès de ne pas envoyer. Je savais que, le jour de mon arrivée dans la capitale, je les mettrais tous dans mon sac ».
De cette « Fille de dos », sans doute le portrait de sa sœur, conservé au Musée d'Art contemporain de Madrid (voir page 32), il a noté: « Tandis que je l'exécutais, j'eus la vision brutale d'une terrifiante ouverture triangulaire dans son dos ». La cruauté, le sadisme et l'obsession sexuelle qui lui sont propres et qui constituent probablement l'aspect le plus personnel de sa motivation auréolent donc indirectement déjà une image somme toute encore caractéristique dans son anodine perfection formelle, du jeune prix d'excellence de l'École des Beaux-Arts de Madrid.
Un premier séjour d'une semaine à Paris, en compagnie de sa tante et de sa sœur, fut l'occasion de trois visites marquantes: à Versailles, au Musée Grévin et chez Picasso. Celui-ci, rappelle-t-il, le reçut fort bien. « Sur le pas de la porte, nous échangeâmes un regard qui disait: Compris? – Compris! ».
Le temps d'une seconde exposition chez Dalmau à Barcelone et voilà que Joan Miró arrive à Figueras avec son marchand Pierre Loeb, que Dali soupçonne

1

aussitôt de vouloir le circonvenir. Aucun résultat immédiat mais, bientôt, il part pour Paris afin de rejoindre Luis Bunuel avec lequel il prépare « Un Chien Andalou », qui sera présenté à la fin de 1928 au Studio des Ursulines. « Le film, écrit Dali, obtint les résultats escomptés par moi. Il ruina, en une seule soirée, dix années d'après-guerre et d'avant-gardisme faussement intellectuel. Cette chose immonde que l'on appelait l'art abstrait tombait à nos pieds, blessée à mort... Il n'y avait plus place en Europe pour les petits losanges maniaques de

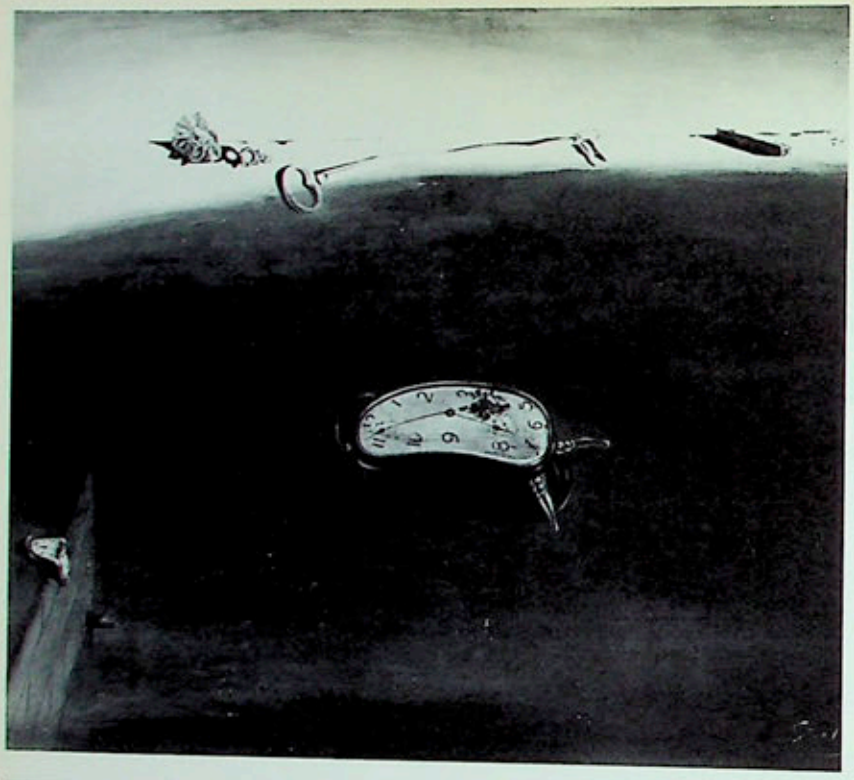
1 « Métamorphoses de Narcisse ». 1936. Collection Edward F. W. James. En dépôt à la Tate Gallery.
2 « Cannibalisme d'Automne ». 1936-1937. Toile, 80 x 80 cm. Collection Edward F. W. James. En dépôt à la Tate Gallery.
3 « Réminiscence archéologique de l'Angélus de Millet ». 1934-1935. Toile, 32 x 39 cm. Collection Eleanor R. Morse.



2

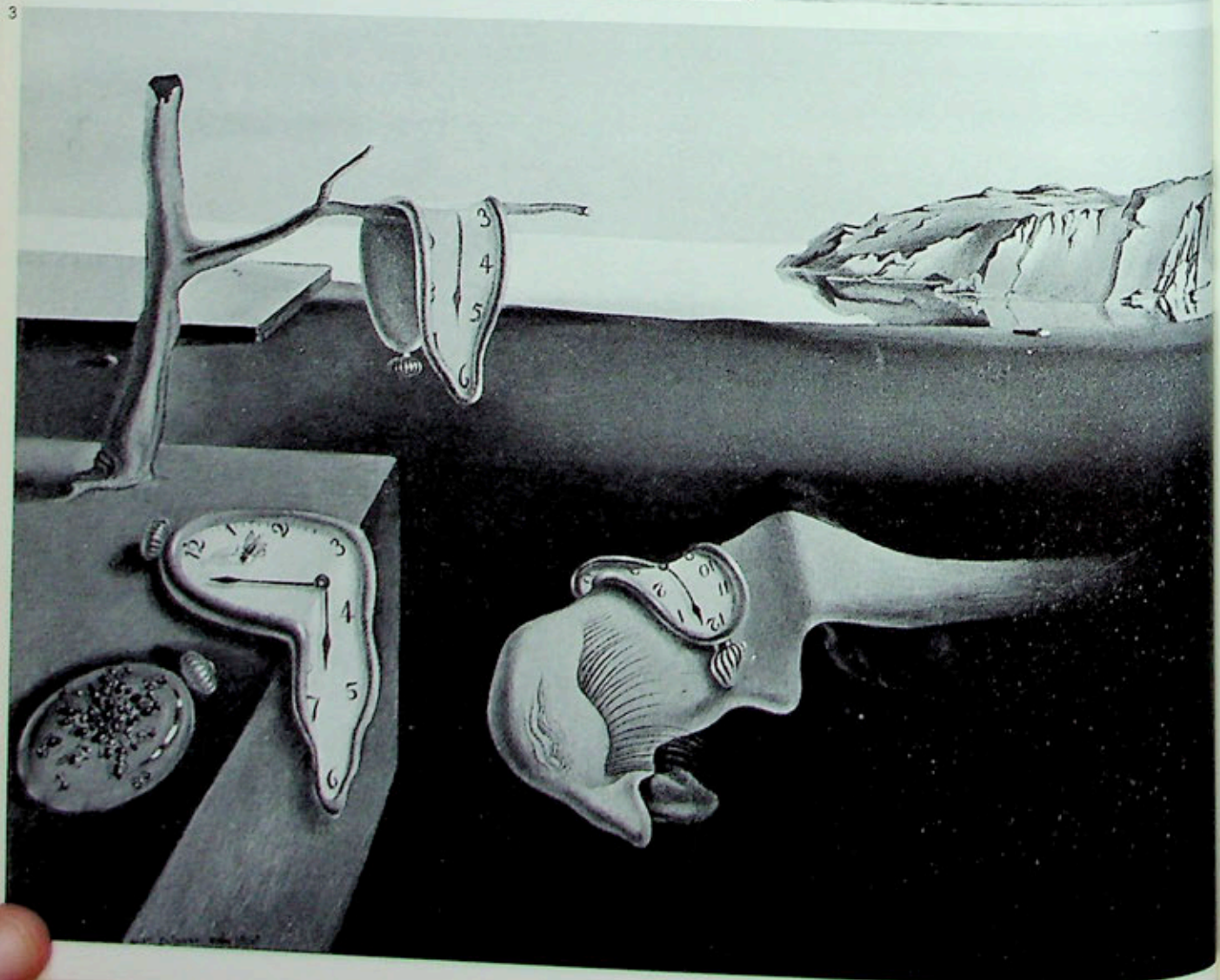
3

1



2

3



dans ce propos typique. Sans tarder, Gala rassembla des textes « désordonnés et inintelligibles » afin de leur donner une « forme communicable » et les idées exposées furent celles qui servirent à ses premières armes au sein du groupe surréaliste, méfiant et parfois même hostile, mais Gala sut « batailler » pour que ces idées fussent au moins prises en considération.

Dali explique sans ambages sa stratégie à l'égard des Surréalistes qui viennent de l'accueillir sous la caution de Gala. « Tous, note-t-il, avaient déjà deviné inconsciemment que je venais détruire – avec leurs propres armes, mais plus redoutables et mieux aiguisées – leur tentative révolutionnaire. Déjà, dès cette année 1929, je réagissais contre la « révolution intégrale » déclenchée par l'inquiétude de ces dilettantes de l'après-guerre. Tout en me lançant avec la même fougue qu'eux dans les spéculations les plus subversives et les plus démentes, je préparais déjà, avec le machiavélisme d'un sceptique, les bases structurales du prochain gradin historique de l'éternelle tradition. Les Surréalistes me semblèrent les seuls à former un groupe dont les moyens serviraient mon action. Leur chef, André Breton, me parut irremplaçable dans son rôle de chef visible. Quant à moi, j'allais essayer de régner, mais mon influence serait occulte, opportuniste et paradoxale.»

On ne peut refuser à Dali le bénéfice de la franchise, même si elle vint quelque peu à retardement, mais l'on comprend la réaction indignée des Surréalistes, lorsqu'au moment qui lui convenait il décida de se démasquer. C'est à la lumière de ces aveux ultérieurs mais sans fard que l'on doit, à présent, analyser ses tableaux surréalisants qui sont un extraordinaire amalgame de symptômes psychopathologiques, comme le redoutait Gala, de virtuosité picturale et de fourbe ambivalence. Il est rare que la peinture nous permette de disposer de documents d'un caractère aussi spectaculairement explicite. Ne serait-ce que pour cette seule raison, le Dali d'alors doit être tenu pour un très grand peintre.

(Suite page 74)

1 « Les Montres molles ». 1933. Toile, 81 x 100 cm. Ancienne collection Vte A. de Léché.
2 « Galathéa aux sphères ». 1952. Huile sur toile, 65 x 54 cm. Collection particulière. Dans le « Dali de Draeger », la peinture est reproduite avec cette déclaration: « J'aime Gala plus que mon père, plus que ma mère, plus que Picasso et même plus que l'argent. »
3 « Persistance de la mémoire ». 1931. Museum of Modern Art, New York.
4 « Construction molle avec des haricots bouillis. (Prémonition de la guerre civile) ». 1936. Toile, 100 x 99 cm. Musée de Philadelphie.

4

Un canapé particulièrement large, profond et confortable, recouvert de tissu de laine, rembourrage "mousse-plume". Création Cassina

Cassina

FORMES NOUVELLES

22, BD RASPAIL ET SA NOUVELLE "BOUTIQUE" 16, RUE DE VARENNE, PARIS VII
TEL. : 222 7650 (6 LIGNES GROUPEES) - OUVERT SANS INTERRUPTION DE 9 H A 19 H 30

AGEN. MOBILIER AGENAIS. AIX-EN-PROVENCE. FRANC DIFFUSION INTERNATIONALE. ANNECY. ATELIER 74. AVIGNON. LDA PRODUCTION. BESANÇON. GALERIE CONTEMPORAINE. BORDEAUX. LE LOGIS. CANNES. PAVILLON. CLERMONT-FERRAND. BERAUD. COLMAR. MEUBLES JEANNE D'ARC. DAX. REMAZEILLES & FILS. DIJON. ART FONCTIONNEL. DUNKERQUE. GALERIE NORBERT. GRENOBLE. PIERRES & BOIS. LILLE. GALERIE STE THERESE. MANOSQUE. BREMOND. MARSEILLE. GREGOIRE. MONTPELLIER. STRUCTURES. MULHOUSE. GROLLMUND - NANTES. HAURY. LORIENT. MEUBLES D'AUJOURD'HUI. LYON. GRANGE. NIMES. MEUBLES D'AUJOURD'HUI. NIORT. SIGNATURES. PAU. TRIVIUM. PERPIGNAN. J.P. MASSET. NEVERS. JANCYR. NICE. INTERIOR INTERNATIONAL. NOUEL - SABLES D'OLONNE. MEUBLES S.A.Y. ST-BRIEUC. WENANDY. ST-QUENTIN. WAENDENDRIES. QUIMPER. LE COZ KERMORGANT. REIMS. SYRINA. ROUEN. CLAUDE. SALON DE PROVENCE. ARNOUX. TOULON. TH. DE GALLIAN. TOULOUSE. GALVANI. VALENCE. MERLE.

L'ŒIL

du décorateur

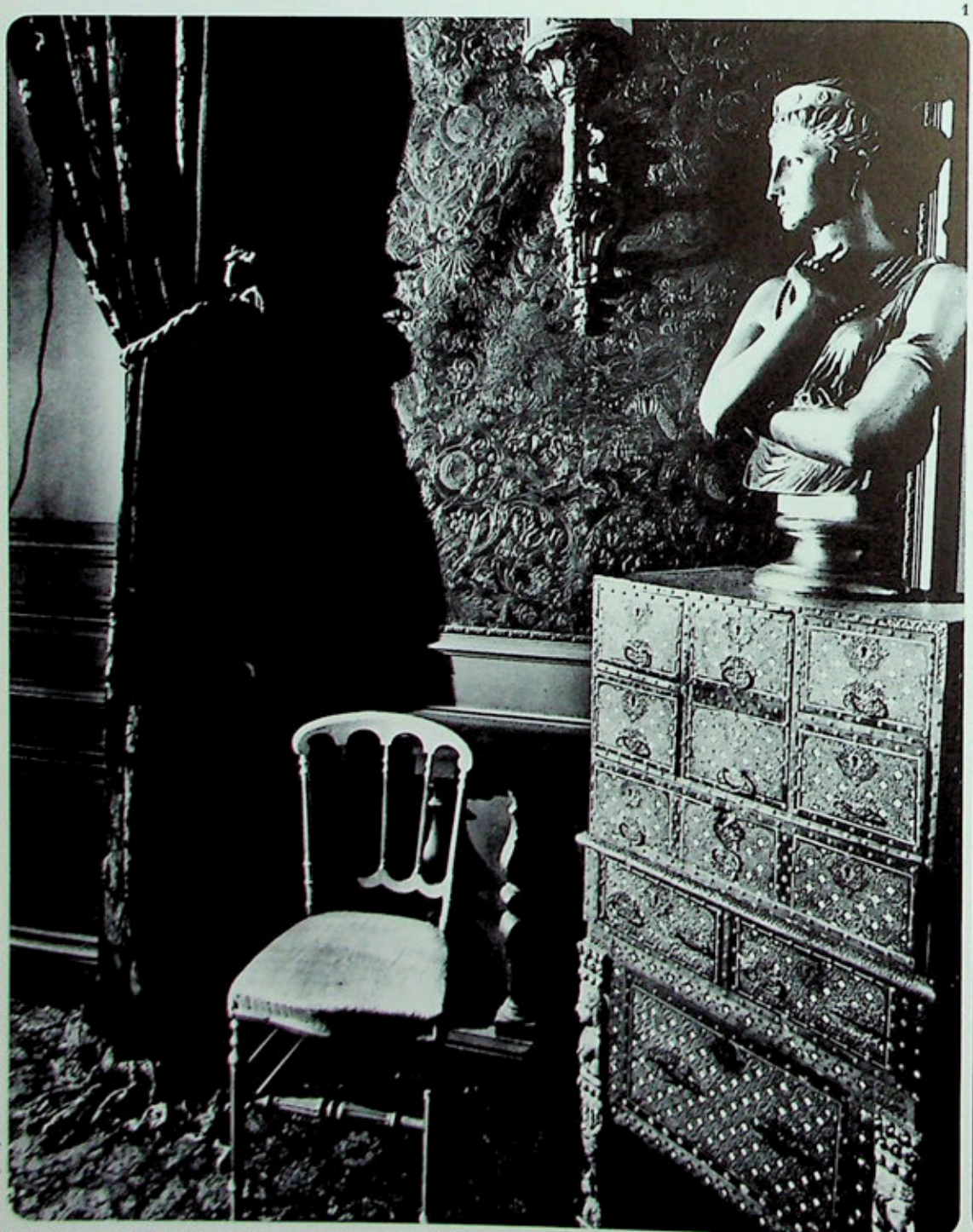
60

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui
en France
et
en Italie

Chez Hortense Schneider

par M.-G. de La Coste-Messelière

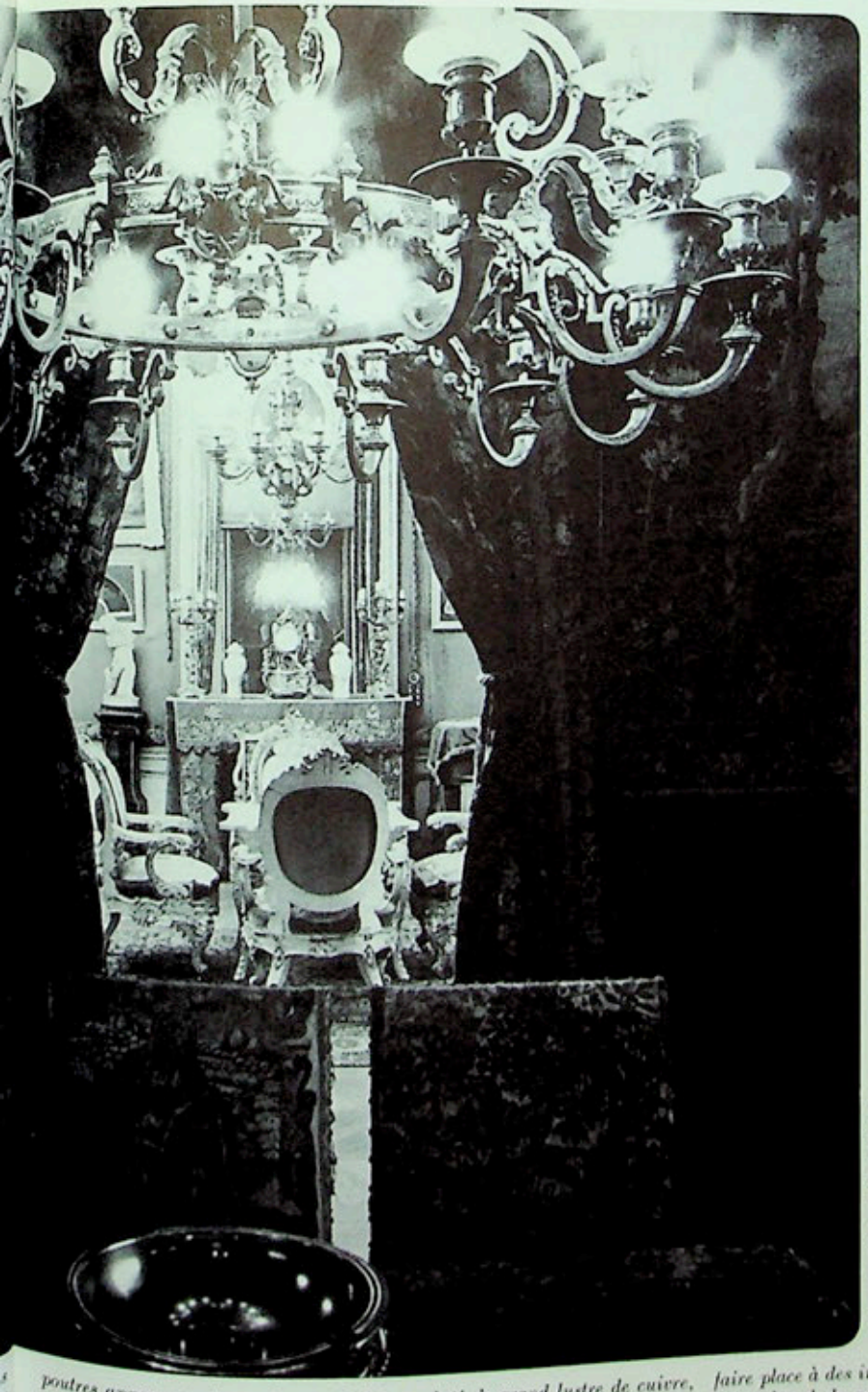
1 2



Photographies Marc Lavallier

1 *La maison d'Hortense Schneider à Auteuil, où elle s'installa en 1881 après avoir définitivement renoncé à la scène, est pleine de souvenirs de sa carrière et de ses plus fameuses créations. Ici, en haut de l'escalier, un buste en bronze doré, qui la représente dans « la Belle Hélène », est posé sur un meuble chinois dont les tiroirs recueillaient les innombrables cartes de visite déposées par ses illustres admirateurs et ses amis fidèles.* **2** *Dans la salle à manger, les embrasures, les sièges, les murs sont entièrement garnis de tapisseries. Hortense Schneider en possédait une belle collection dont elle vendit les pièces les plus importantes en 1881, gardant seulement les verdures flamandes qui garnissent ici les parois. Avec le plafond aux*

L'hôtel particulier de la célèbre interprète d'Offenbach va être incessamment démoli



3
4

poutres apparentes, les crédences de bois sculpté, le grand lustre de cuivre, elles donnent à la pièce un « style » volontairement traditionnel et austère qui contraste avec l'atmosphère plus « baroque » du salon (voir page 43). **3** *Ce lion rugissant sur la balustrade du perron gardait jadis l'entrée du jardin qui s'étendait jusqu'à la Seine et qui a été morcelé peu à peu pour faire place à des immeubles d'habitation.* **4** *Un escalier aux balustres de bois mène de la porte d'entrée à l'étage principal, où sont situés le salon, la salle à manger et les chambres. Les murs sont recouverts de cuir de Cordoue. Le buste de terre cuite, devant la porte de la bibliothèque, ne représente ni « la Grande-duchesse » ni « la Belle-Hélène », mais bien Hortense Schneider.*

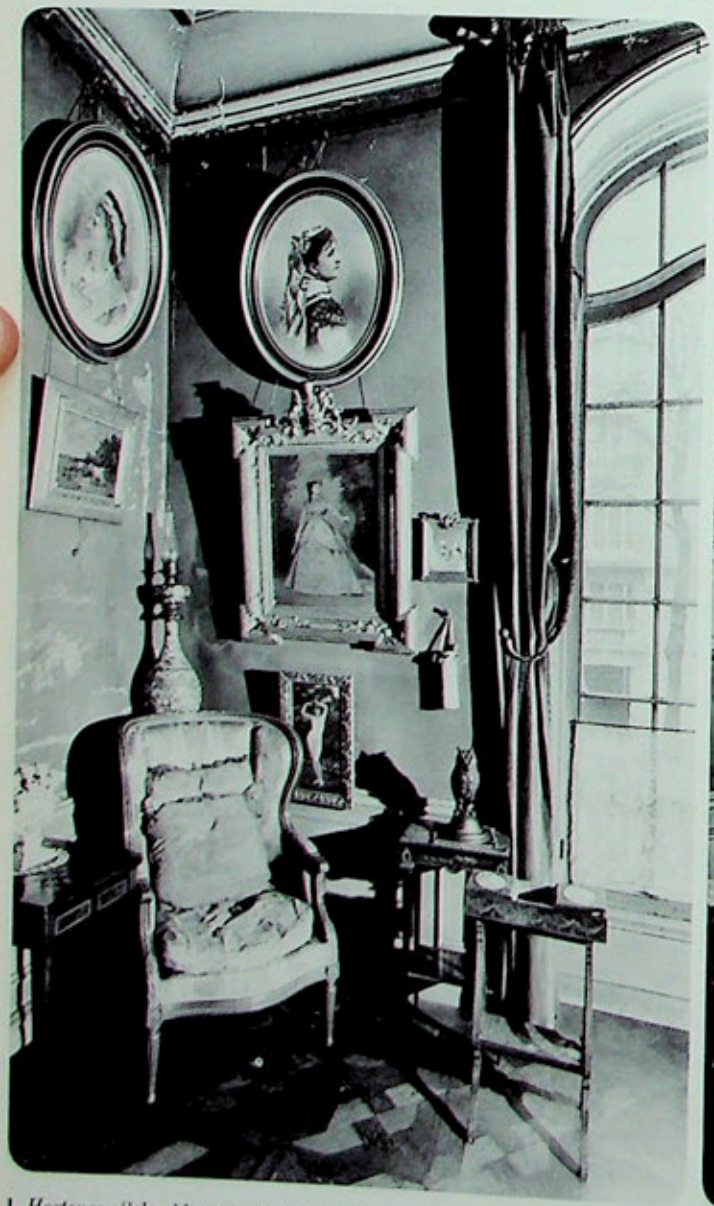
En 1867, l'Exposition Universelle attirait à Paris tous les souverains d'Europe, qui s'empressaient de venir déposer leur couronne aux pieds de la Grande-duchesse de Gérolstein, dans le somptueux hôtel particulier qu'elle habitait alors, avenue de l'Impératrice. En face, un soupirant éconduit pavoisait sa maison aux couleurs de la nation provisoirement élue. Il se ruina bientôt en drapeaux. Puis la guerre de 1870 imposa d'autres soucis aux têtes couronnées, d'autres destinations aux étendards. Avec l'Empire, la grande époque d'Hortense Schneider s'achève. Elle connaît pourtant un triomphe à Saint-Petersbourg en 1872, reprend la Périchole aux Variétés en 1874, se dispute avec le directeur, passe aux Folies Dramatiques, se dispute encore, et décide de se retirer. En 1880, elle revient sur la scène des Variétés pour une représentation unique en l'honneur d'Offenbach et donne « la Lettre » de la Périchole. Et puis la Grande-duchesse se met en tête de devenir comtesse : non sans mal, elle parvient à décider le comte de Bionne à l'épouser. Le mariage est célébré discrètement à Vanves, la lune de miel, et l'idylle, se terminent tumultueusement en Italie. Tout est rompu, Hortense rentre en France. Elle va s'installer dans une maison qu'elle fait construire à Auteuil et dont elle donne elle-même les plans (ce qui explique peut-être que l'escalier soit si raide...). Le fastueux décor de l'avenue du Bois n'est plus celui qui lui convient.

En avril 1881, une vente aux enchères disperse à l'Hôtel Drouot les meubles « anciens et de style », les tapisseries, les collections d'éventails, de porcelaines, de boîtes en or, en écaille, en vernis Martin, les bijoux, l'argenterie. Le chroniqueur de « l'Illustration » raconte comment les amateurs, en sortant de la messe, le dimanche des Rameaux, vont en procession, un brin de buis béni à la main, admirer rue Drouot, l'exposition précédant la vente : « Le paroissien parfumé d'encens frôlait ainsi l'éventail musqué de la comédienne. L'eau bénite des feuilles de buis tombait sur les bijoux anciens de la chanteuse d'opérette. » Il y a aussi quelques belles tapisseries dont l'une représentant l'Histoire de Circé, que l'expert, galant, mais ignorant Homère, intitule « Tenture de la Belle Hélène ». Non moins galant, le « Journal des Arts » souligne qu'un tel sujet « n'était point déplacé dans la demeure de la célèbre enchanteresse ». Mais Hortense Schneider a renoncé désormais aux palais enchantés. La maison d'Auteuil est petite, entourée d'un grand jardin descendant jusqu'à la Seine. La Belle Hélène a vendu ses bijoux et gardé ses livres (Lamartine, Thiers, Balzac...). Elle a conservé aussi beaucoup de meubles tout à fait dans le goût de ceux qui figuraient à la vente. Le cadre où

1 *Dans la chambre à coucher, au-dessus de la cheminée de bois sculpté, un portrait d'Hortense Schneider dans le rôle de « Boulotte » de Barbe-Bleue, avec cadre assorti. A gauche, sur un petit cabinet « Renaissance » incrusté de pierres dures, une coupe de bronze que lui offrirent Meilhac et Halévy lors de la création de l'opérette.* **2** *Des vitrines de bois doré sur des consoles rocaille abritent dans le salon les vestiges d'une collection assez considérable, mais d'un intérêt inégal, qu'Hortense Schneider mit en vente avant de s'installer à Auteuil. Les deux carlins de porcelaine témoignent de l'amour qu'elle éprouvait pour les chiens : elle en avait huit à la fois et faisait faire leur portrait presque aussi souvent que le sien.* **3** *Un autre aspect de la chambre à coucher : plafond garni de cuir de Cordoue, buffet à colonnettes, lampe de sanctuaire en guise de lustre, baldaquin, lit à chevet armorié : Hortense Schneider adoptait volontiers le blason des héroïnes qu'elle incarnait, Grande-duchesse de Gérolstein ou Dame de Barbe-Bleue, sans oublier celui de son transitoire et légitime époux, le comte de Bionne.* **4** *L'étonnant mobilier du grand salon, tout fleuri de volutes dorées, tendu de velours et de soie en savantes incrustations, n'est pas celui qu'Hortense Schneider avait d'abord placé ici. Elle possédait deux importants mobiliers Louis XVI : le premier passa dans la vente de 1881. Le second fut vendu en 1919 pour une somme de 100.000 francs, qu'elle donna à l'Orphelinat des Arts. Les hautes fenêtres, à gauche, communiquent avec une véranda qui donnait autrefois sur le jardin. Au mur, un portrait de Pérignon qui représente Hortense Schneider tenant un masque et une marotte.*

elle va vivre reflète, comme un miroir un peu terni, ses anciennes splendeurs et ses heures de gloire : tentures brodées, tapisseries, bronzes, bois sculptés « Renaissance » et dorures rocaille, portraits représentant la maîtresse de céans dans ses grands rôles et aussi ses chiens favoris, tous peints par Pérignon. Elle vivra là près de quarante ans encore, peu à peu oubliée de ses illustres amis et de son public. En 1910, la fille de Carrier-Belleuse, Madame Poilpot, présidente de l'Orphelinat des Arts, découvre sa retraite et l'intéresse à l'œuvre. Hortense Schneider y consacre désormais une part de son temps et de ses revenus. En 1919, elle n'hésite pas à se défaire d'un très beau mobilier Louis XVI dont la vente, pour la somme de 100.000 francs, lui permet de résoudre les terribles difficultés pécuniaires que connaît la fondation au lendemain de la guerre. Hortense Schneider meurt l'année suivante, léguant sa fortune, et notamment la maison de l'avenue de Versailles, à l'Orphelinat des Arts dont elle était devenue présidente d'honneur et qui a pu la conserver intacte jusqu'à maintenant.

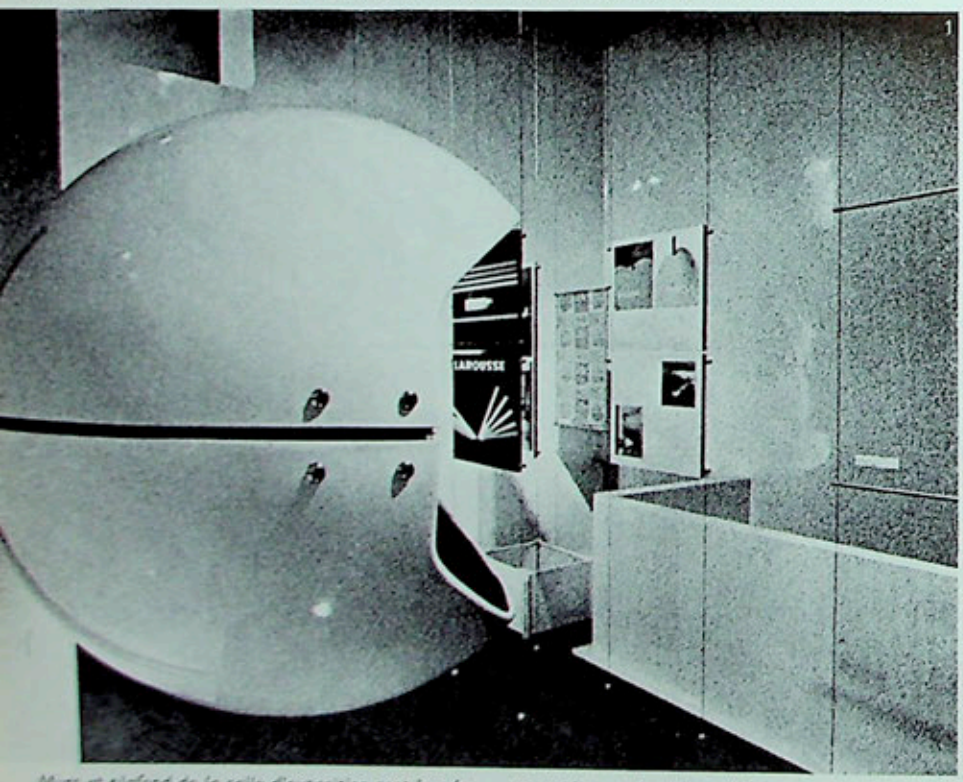
Le jardin, lui, n'existe plus. De grands immeubles d'habitation l'ont envahi. La maison elle-même va disparaître. Mais son contenu ne sera pas dispersé. L'ensemble reconstitué trouvera au château de Compiègne (où Hortense Schneider chanta si souvent devant la cour) un cadre tout désigné pour préserver le souvenir de celle qui fut l'une des « reines » du Second Empire.

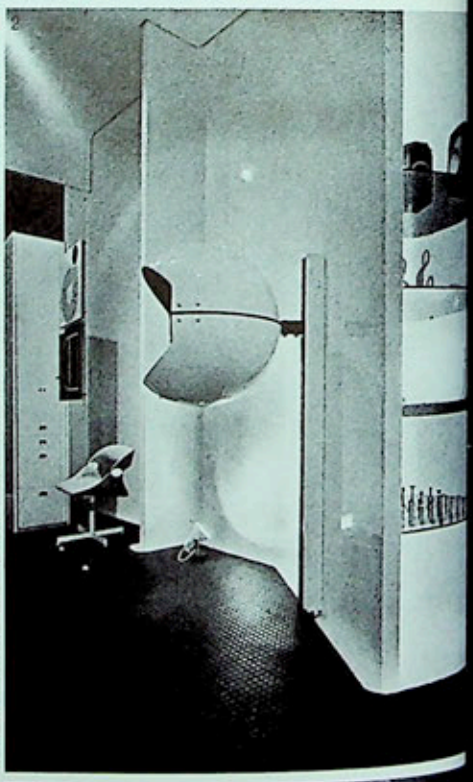


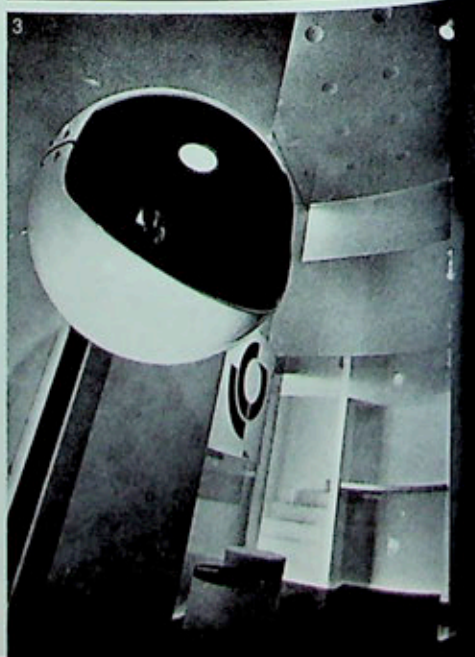
1 *Hortense Schneider recevait généralement ses amis dans cette pièce communiquant avec sa salle de bain et qui lui tenait lieu à la fois de garde-robe et de boudoir, un peu comme une loge de théâtre. Elle y avait accumulé les souvenirs, les portraits — les siens et ceux de ses chiens — et quelques beaux meubles anciens.* **2** *Dans la bibliothèque, un autre tableau de Pérignon : la Grande-duchesse de Gérolstein passant les troupes en revue, accompagné d'un petit chien... qui est celui d'Hortense Schneider* **3** *Le miroir du grand salon reflète, près d'un tableau XVII^e^, le portrait du fils d'Hortense Schneider et du duc de Gramont-Caderousse. Infirme, il vécut ici avec elle pendant de longues années et mourut en 1919. C'est alors qu'elle décida de laisser sa fortune à l'Orphelinat des Arts, dont elle était présidente d'honneur. (La maison d'Auteuil faisait partie du legs, avec une clause spécifiant qu'elle devait demeurer intacte jusqu'en 1954.) Le fauteuil sommé d'un blason et d'une couronne, à gauche, et le portrait dans le médaillon de la glace évoquent, une fois de plus, le personnage qu'elle incarna avec le plus éblouissant succès, la Grande-duchesse de Gérolstein.*

LE CNAAC

L'idée du Centre National d'Art Appliqué Contemporain est née il y a deux ans par l'association de quinze designers décidés à secouer les routines, le conformisme, le manque d'imagination pour susciter et promouvoir un style adapté à notre époque dans un domaine où la contribution de la France est restée jusqu'ici à peu près inexistante. Le Cnaac occupe aujourd'hui dans le Marais un local aménagé par André Monpoix et Etienne Fermigier qui ont conçu une architecture très claire, précise, où sont bien localisées chacune des activités du centre. Celui-ci est devenu, comme le souhaitaient ses fondateurs, un lieu d'échanges et de rencontres entre créateurs, constructeurs, journalistes et public. Des expositions fréquentes offrent aux uns et aux autres l'occasion de contacts stimulants et la possibilité d'une collaboration concrète, de la conception à la distribution. Le centre s'attache d'autre part à une activité d'information constamment mise à jour, grâce à une bibliothèque où sont accessibles les meilleures revues internationales consacrées au design et un fichier de documentation présentant dans le domaine du mobilier, du graphisme, du luminaire, une sélection des meilleures réalisations contemporaines.







Murs et plafond de la salle d'exposition sont laqués blanc. Le sol recouvert de caoutchouc noir à pastilles (Pirelli) a l'aspect d'un podium légèrement surélevé grâce à la réserve en fond creux laquée blanc prévue au pourtour des murs. Des fils d'acier inoxydable, se terminant près du sol par des contrepoids sphériques également en acier, servent de présentoirs verticaux. Le plafond en staff moulé permet l'incorporation d'une part des éléments de fixation des fils d'acier, d'autre part du rail électrique où circulent les projecteurs en matière plastique jaune d'Etienne Fermigier (Ed. Disderot). Sur cette page quatre aspects de la salle d'exposition:

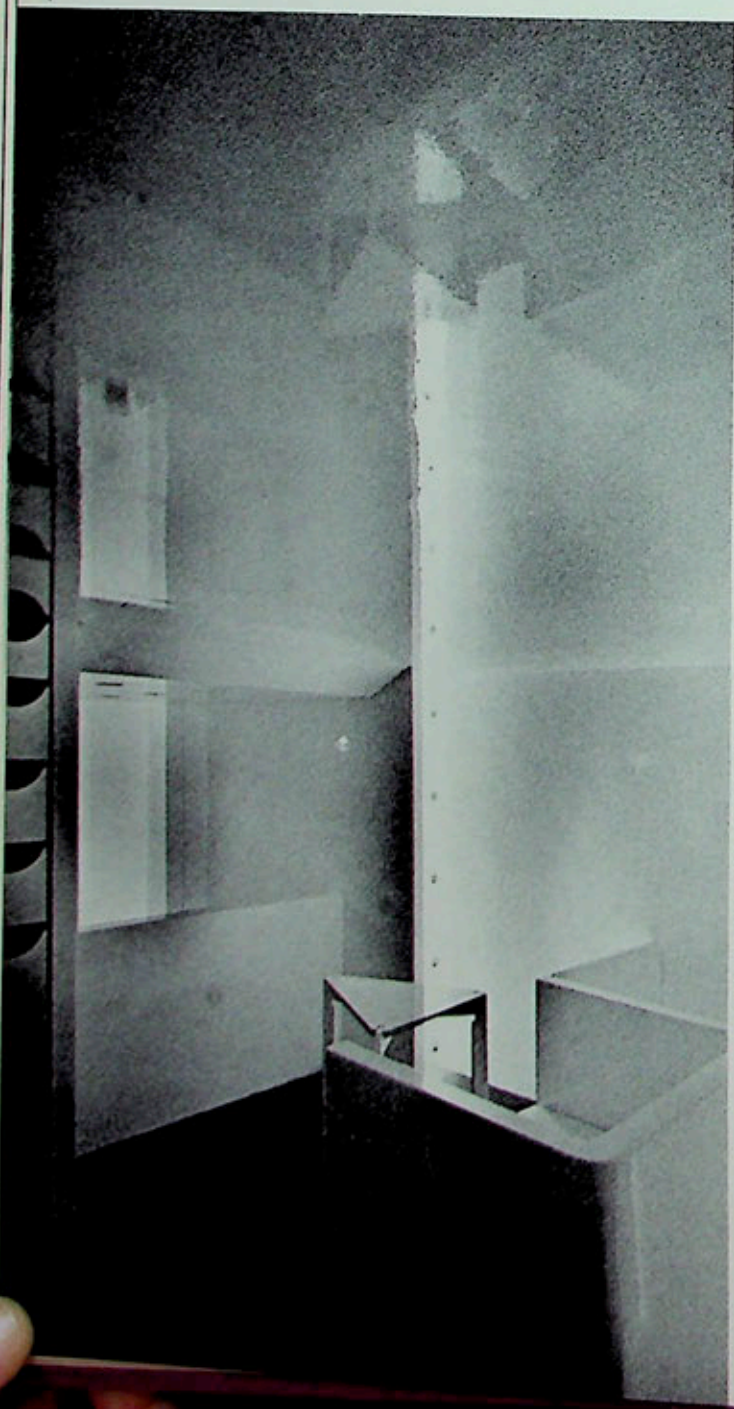
1 Présentés sur les fils d'acier, de droite à gauche: un tissu écran en fils d'acier inox de Geneviève Dupeux, des encarts publicitaires de Caroline Belves, un tissu imprimé de Franette Gubrin, puis deux affiches dessinées par Jacques Auriac. Derrière la rambarde l'escalier qui mène à la cave voûtée (voir page suivante).

2 Vue du fond vers la vitrine en verre fumé qui donne sur la rue de Jouy. L'architecture animée du mur permet l'accrochage de tablettes en glace fumée sur lesquelles sont montrées en tout des boîtes en carton de Marcel (Ed. Puzzle), au-dessous une patère en aluminium d'Etienne Fermigier (Ed. Meubles et Fonctions), puis le jeu d'échecs en ébène et buis de Caillette. Au centre la cabine téléphonique en polyester blanc créée par André Monpoix et Alain Richard pour la Maison de la Culture de Grenoble et éditée par Anxionnat. Siège pivotant d'Etienne Fermigier en contreplaqué moulé (M.P.S. éditeurs) et bloc de rangement par éléments, en formica blanc étudié par Simard et Ferré, modèle exécuté par l'atelier de création du Mobilier National. Accroché à un fil d'acier, deux sigles créés par Michel Mortier pour des sociétés d'artistes canadiens.

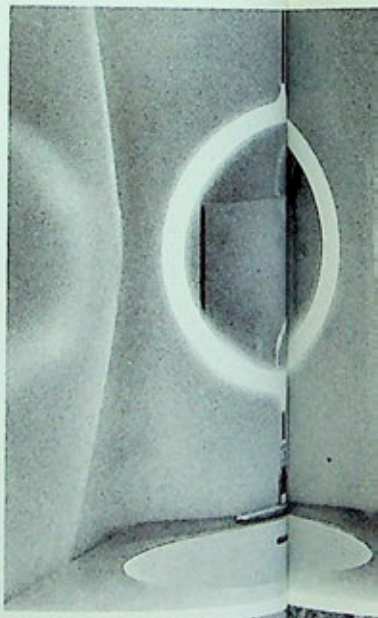
3 Au fond de la salle d'exposition, la loggia et l'escalier qui y conduit. Les éléments présentés sont un pouf et une table basse en polystyrène d'Yves Belves. A droite, l'entrée du secrétariat.

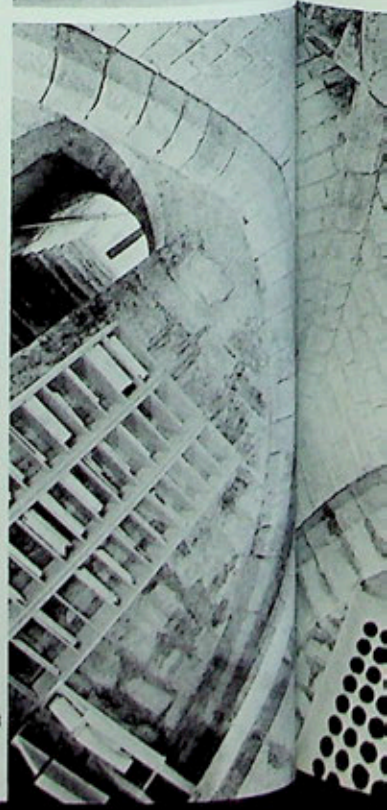
4 Vue prise depuis le secrétariat: au premier plan à gauche des tiroirs en aluminium oxydé naturel contenant le fichier des créateurs contemporains, au-dessous le tableau de commande électrique. Au centre, une rampe d'éclairage verticale constituée par une série de lampes à calotte argentée accentuant les brillances dans les murs laqués sans toutefois éblouir. Ici, une image de marque dessinée par Jean Gueillet... et son reflet.

1



2





3

1 Dans la loggia, des fichiers de documentation sont à la disposition des professionnels, des journalistes et aussi des particuliers. Un coin de repos avec un siège en vinyl blanc est réservé dans la rampe en béton laqué blanc. Petite table démontable de Minost. La rampe d'éclairage verticale continue celle de la salle d'exposition (voir photo 4, p. 45).
2 Détail du cabinet de toilette réservé au fond du bureau de la secrétaire dont il est séparé par un rideau de perles métalliques. Les parois sont constituées par deux éléments de formica blanc postformé laissant une réserve pour l'éclairage et la glace argentée. Lavabo (Ideal Standard) encastré dans un volume traité en acier inoxydable.
3 et 4 Le contraste est étonnant entre les murs blancs brillants de la salle d'exposition et les voûtes de pierre dorée du sous-sol. Pouvoir restituer dans son état ancien une partie des caves gothiques de l'Abbaye de Jouy a certes pesé dans la décision des designers du CNAAC lorsqu'ils ont choisi ce local du Marais. La pièce ainsi créée sert de salle d'exposition ou de réunion (on y déploie une table mobile). Sont montrés ici quelques-uns des meubles exécutés par l'atelier de création du Mobilier National : au premier plan, élément combinable pouf et casier de rangement en contreplaqué moulé laqué d'André Monpoix, à droite table basse en bois laqué blanc et fauteuil en mousse rigide de Pierre Guariche, au fond, fauteuil en cuir noir à ossature métallique laquée bleu créé par Alain Richard.
Dans la voûte, un tapis au point noué « Navalaise », noir sur fond naturel, créé par Jacqueline Iribe (Ed. T.N.R.). A gauche table roulante en formica blanc de Fermigier éditée par Meubles et Fonctions.

Bemberg*

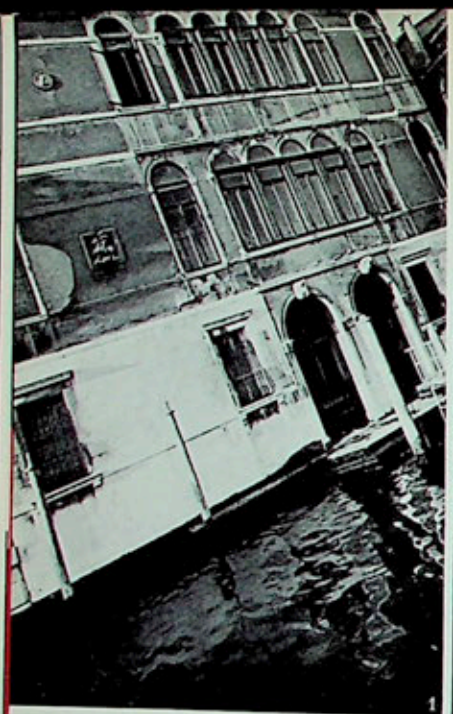
tissus pour ameublement

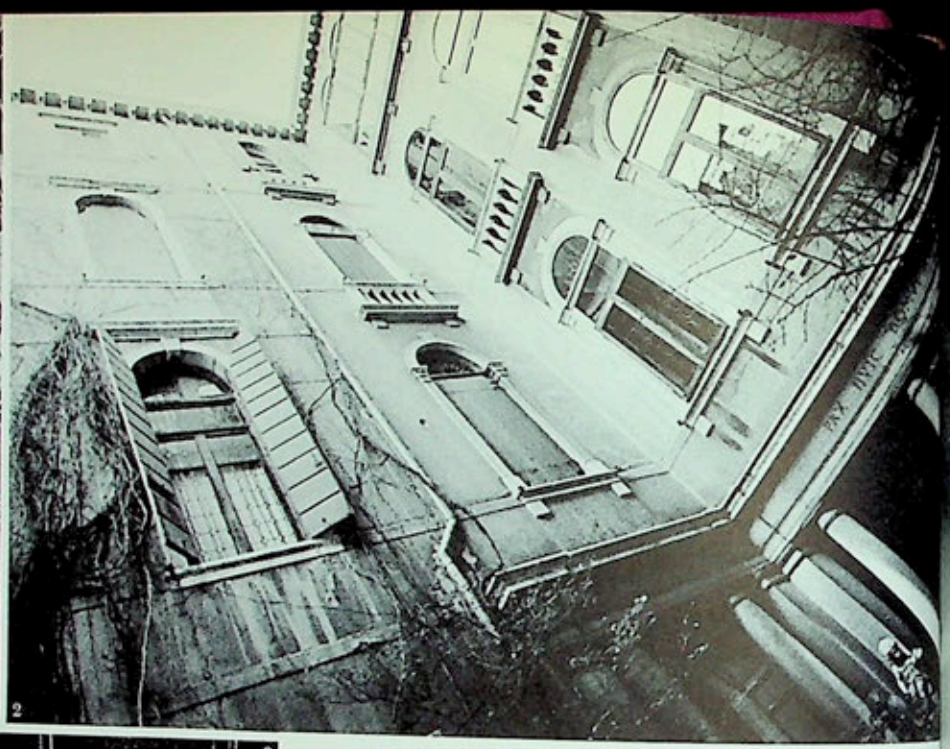
Bemberg s.p.a. Milano

* marque enregistrée de propriété Bemberg s.p.a. Italie

fede cheti

tappeti tessuti d'arte
telefono 808581
via manzoni 23 / 20121 milano





Décor contemporain sur le Grand Canal

Dans un palais vénitien à deux étages de loggias, Carla Venosta a ménagé pour les propriétaires un appartement où les formes contemporaines s'intègrent tout naturellement aux structures caractéristiques des demeures patriciennes du Grand Canal. Le sol est le traditionnel « terrazzo » vénitien. Les portes moulurées de bois noir et roux ouvrent leurs doubles battants sur de vastes pièces dont les fenêtres cintrées ont gardé leurs petits vitraux sertis de plomb. Les éléments choisis ou créés par Carla Venosta trouvent leur place dans ce cadre par le choix des matières et des couleurs, par les proportions des meubles et leur répartition.

1-2 *Le Palais Parisi, construit au XVII^e siècle, pour la famille patricienne des Dandolo, s'élève dans la boucle du Grand Canal, à la hauteur des Frari. La façade à deux étages de loggias a été surélevée au siècle dernier. Un portique à colonne fait communiquer la petite cour intérieure avec le Grand Canal.*

3-4 *Au « piano nobile », le grand hall est éclairé par quatre fenêtres cintrées donnant sur le Grand Canal et le Palais Mocenigo, où vécurent successivement Giordano Bruno en 1592 et Lord Byron en 1818. Les banquettes « Sofo » (Design Center) sont recouvertes de drap rouge prune et brun clair. Sur les murs, à droite et à gauche, deux tableaux de Howard Baer. La table à droite est une dalle de marbre ancienne pour laquelle Carla Venosta a dessiné un piètement métallique. Au fond, à droite, la lampe « Vacuna » d'Eleonore Riva (Artemide) sur une table dont le plateau est en pierre blanche.*

ographies Marc Lavrillier

1

1 *La « chambre blanche » a gardé son ancien plafond polychrome qui a été restauré. Tous les autres éléments sont blancs : les petites tables de Saarinen (Knoll Int.), les rideaux, la banquette, le couvre-lit de piqué.*
2 *Dans la chambre à coucher, les deux canapés-lits sont garnis de velours vert (Tessile Fiorentina). Sur les murs, tendu d'un tissu de même ton, un tableau du XIX^e siècle représentant la famille Parisi et, à gauche de la fenêtre, une peinture de Buri. Sur la petite table de laque noire, une sculpture rouge de Gio Pommodoro. Lampe blanche de Martinelli Luce. Fauteuil de Charles Eeames, capitonné de cuir noir. Devant la fenêtre : une chaîne Haute Fidélité Brionvega.*
3-4 *Les murs de la salle de séjour sont tendus de toile bise et le sol recouvert d'un tapis dessiné par Carla Venosta, dans des tons jaune moutarde, tête de nègre, greige et bleu très pâle. Banquette et tabourets de Mies van der Rohe garnis de cuir noir (Knoll Int.). Lampe « Vacuna » d'Eleonore Riva (Artemide). Sur la grande table à plateau d'ardoise (Knoll), un boudha de bois sculpté. Au-dessus, une peinture de Marino Marini. Les deux canapés sont garnis de drap de laine moutarde. Entre les deux fenêtres, un très beau buffet vénitien du XVIII^e siècle.*

2

3

Photographies Marc Lavallée

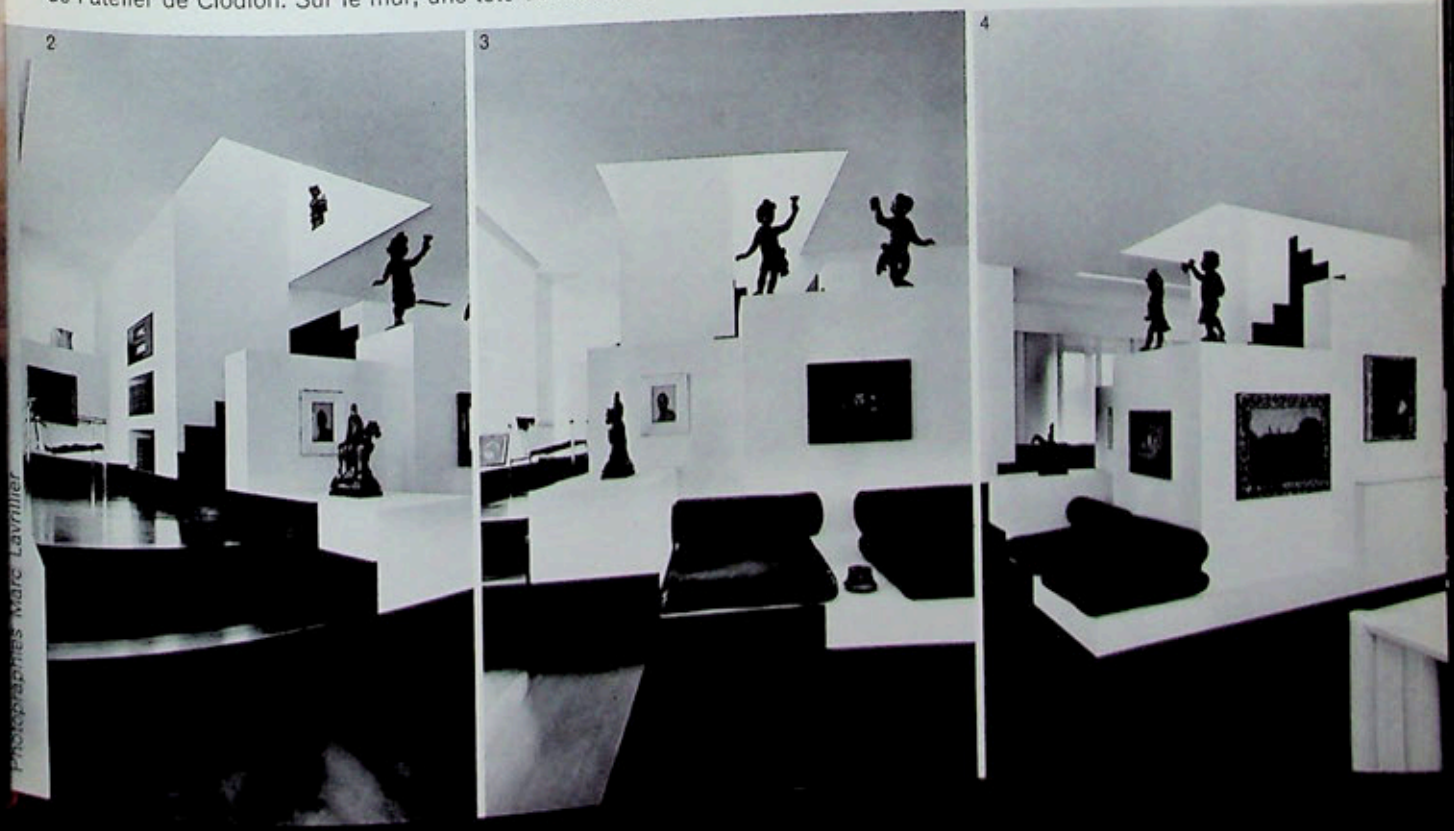
1

UN ESPACE ORGANISÉ

POUR UN COLLECTIONNEUR MILANAIS

L'installation présentée ici exprime, dans sa conception même, une recherche menée délibérément hors des principes de la « décoration » traditionnelle. L'architecte Gae Aulenti, en effet, n'a pas cherché simplement à « aménager un appartement »: elle a voulu créer une structure qui soit essentiellement un « support » dynamique pour les peintures et les objets d'art que collectionne le propriétaire. Presque tous les éléments fonctionnels sont en maçonnerie et s'intègrent par consèquent au volume même de la pièce. La dénivellation du sol, l'étagement des plans horizontaux aux lignes rigoureuses déterminent autour de l'escalier, depuis la galerie d'entrée jusqu'à la zone de séjour proprement dite, un rythme continu dont les sculptures et les tableaux constituent les accents dominants.

1-4 L'escalier menant à la terrasse constitue au centre du volume d'ensemble une structure ouverte qui détermine toute l'organisation de l'espace intérieur. Il s'élève entre des blocs de maçonnerie de hauteurs différentes, les uns garnis de coussins de cuir formant banquette, les autres servant de supports aux sculptures. Le premier palier (voir ci-dessous) est aménagé pour l'audition de musique enregistrée. Au centre, en bas, un cavalier chinois en terre-cuite d'époque Yuan. Au-dessus, deux putti en bronze de l'atelier de Clodion. Sur le mur, une tête de maure de Géricault et un paysage de Cézanne.



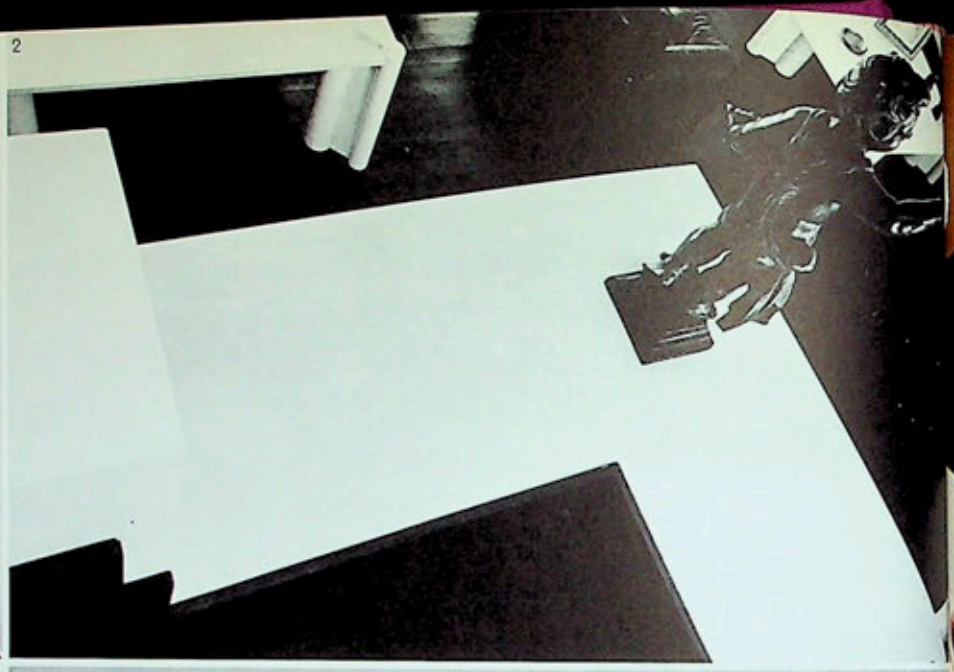
Photographies Marc Lavrillier

1 Détail de la table de marbre dessinée par Gae Aulenti pour Knoll. Le plateau est simplement posé et encastré sur quatre pieds moulurés indépendants. La table basse (voir ci-contre et page 59) est dessinée sur le même modèle.

2 Vue d'ensemble de la zone de séjour. Au premier plan, deux canapés de Tobia Scarpa (C & B). Lampadaires à tige d'acier profilé de Castiglioni (Flos) et à droite, devant la fenêtre, la lampe « Pipistrello » de Gae Aulenti.

1

2



1 La galerie vue vers l'entrée. A gauche, fauteuils de Le Corbusier; au fond, deux « Barcelona chairs » de Mies van der Rohe, et, sur une table laquée noir, la lampe « Roi Soleil » de Gae Aulenti. Au fond, une toile de Géricault.

2 La salle de séjour photographiée de l'escalier, avec les deux tables de marbre, les canapés de Scarpa et, au premier plan, l'un des putti de bronze.

3 La galerie menant de l'entrée au séjour. A droite, la paroi ouverte sur l'escalier est garnie de coussins de cuir noir, la seule couleur entrant dans le décor de l'installation. Sur le mur, au fond, deux toiles de Géricault.

4 Un autre aspect d'ensemble de la zone de séjour. Dans les vitrines basses, une collection de porcelaines anciennes et, au-dessus, entre les fenêtres, une série de miroirs en bois doré XVIII[e]. Au premier plan, la banquette de Mies van der Rohe (Knoll), capitonnée de cuir noir.

1

LE ROUGE ET LE BLANC

En réalisant l'installation de cet appartement milanais, Carla Venosta a tenu à rendre partout sensible la « présence » et la personnalité de celle qui l'habite. L'agencement de l'espace, les contrastes de couleurs, l'association des matériaux nouveaux ou traditionnels, des meubles anciens ou modernes, contribuent à créer une ambiance, animée, ouverte, où les tableaux contemporains sont bien mis en valeur, où les artistes de tous pays passant par Milan retrouvent d'emblée un climat familier. La grande pièce, qui remplace à la fois l'antichambre, le salon, le bureau et la salle à manger, est une structure blanche « posée » sur un sol rouge. Les murs sont recouverts de toile Bemberg blanche et les stores des fenêtres, également en toile blanche, prolongent visuellement les autres parois. Les différentes zones d'habitation, repas, conversation, relax, sont réparties dans cet espace sans que soit rompue l'unité du volume.

1 La pièce principale s'articule en plusieurs espaces différenciés mais largement ouverts les uns sur les autres: ici, la zone de détente et de repos. La moquette du sol et les coussins des banquettes sont « rouge laque ». Les stores des fenêtres sont faits de panneaux de toile blanche qui s'écartent sur les côtés. Au premier plan à gauche, un grand lustre de cristal irlandais. Table basse en lamifié plastique gris ardoise. Cendriers de Carla Venosta (édités par Gabbianelli). Sur le mur du fond, deux tableaux de Max Ernst, au-dessus d'une sculpture de Marinelli. **2** Vue d'ensemble de la pièce, prise de la partie « bibliothèque » (voir page 62). Au fond, le coin « détente » photographié page ci-contre, avec, sur le mur de droite des tableaux de Dorothea Tanning, Max Ernst et Renato Gutuso. Au centre, le trumeau Adams laqué rouge et or s'accorde par sa couleur au décor de la pièce tout en créant l'un de ces contrastes de style qui donnent à l'appartement une ambiance très personnelle et sans rigorisme. A droite, au-dessus du piano, une peinture en relief noire et blanche de Heinrad Prem. Au premier plan, deux consoles Regency adossées déterminent le coin repas. Canapé « Coronado » en cuir noir de Tobia Scarpa.

2

Photographies Marc Lavrillier

LE ROUGE ET LE BLANC

1

2

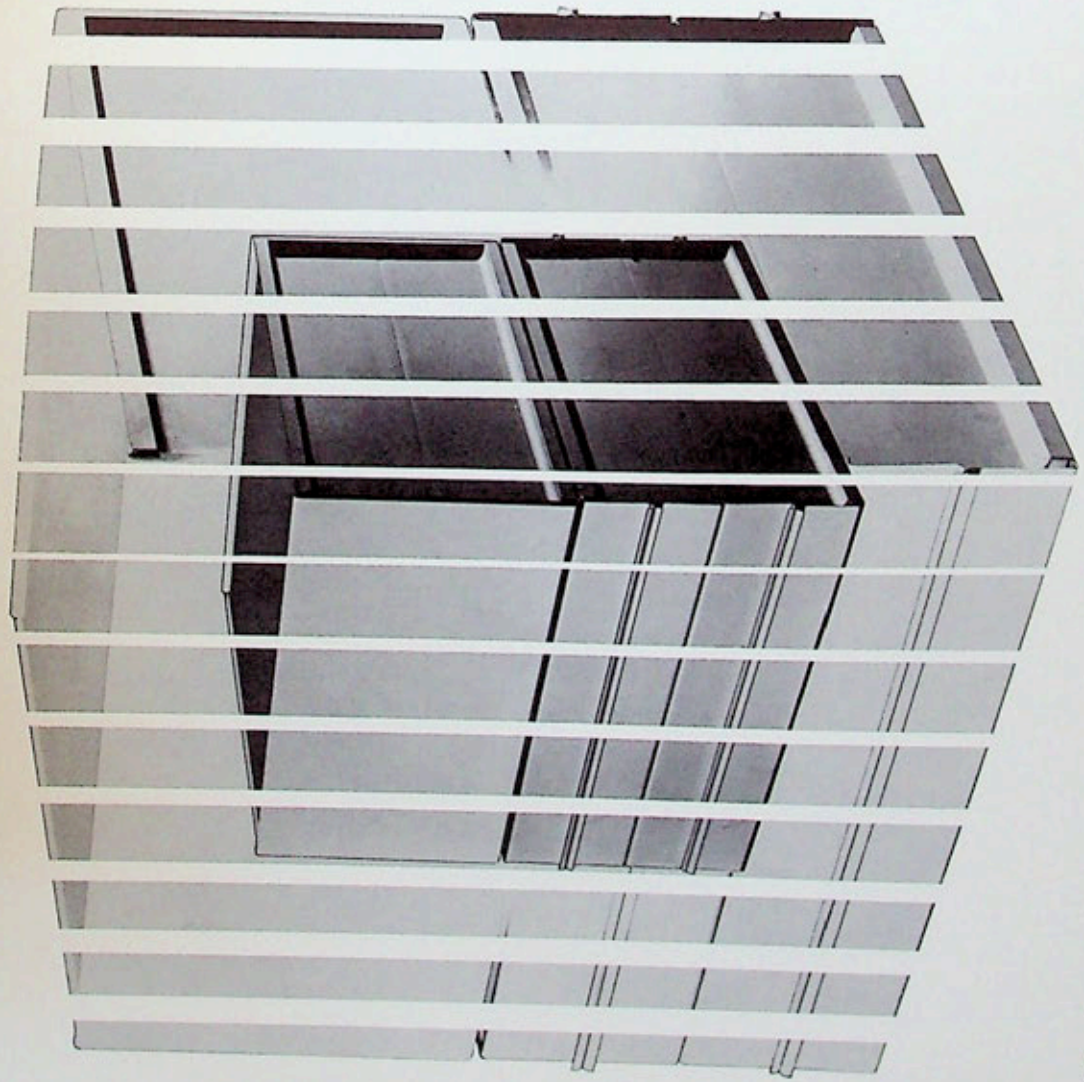
1 La chambre de la maîtresse de maison. Sur le lit, recouvert de vison brun, des coussins en coton noir et blanc imprimés aux Indes pour David Bishop (Londres). Au centre, des éléments en lamifié plastique turquoise et noir conçus par Carla Venosta (Bernini-Ambiente) pour permettre des assemblages multiples. Téléphone « Grillo » de Marco Zanuso (Siemens). Lampes « Sweep » de Marcello Pietrantoni. Les sculptures de bronze doré sont de Lothar Fischer.
2 Le canapé « Coronado » de Tobia Scarpa, dont on aperçoit le dossier sur la photo de la page précédente, est placé devant la cheminée d'époque Adams, près d'un fauteuil de Le Corbusier (Cassina). Les deux bibliothèques, en aluminium anodisé gris ardoise, avec des tablettes de stratifié noir, sont éclairées par des spots d'aluminium fixés par des pinces. Au-dessus de la cheminée, un collage du peintre allemand Peter Zimmer et une sculpture de Lothar Fischer. Au premier plan, un surtout anglais en métal doré.
3 Les murs de l'entrée sont recouverts d'un décor noir et blanc à personnages de Heinrad Prem. Fauteuils, dessertes et guéridon anglais. Au premier plan, un tabouret de Mies van der Rohe (Knoll international). Les spots, sur le piano, sont de David Bishop.

LE ROUGE ET LE BLANC

1 Vue de l'entrée vers la partie principale de la grande pièce. La partie surbaissée du plafond détermine une simple césure dans le volume général tout en donnant dès la zone d'accès, de dimensions assez réduites, une impression de profondeur et d'espace ouvert.
2 Les murs et le lit de la chambre d'amis sont garnis du même tissu indien que les coussins de l'autre chambre. Mais ici les coussins sont rouge et blanc. Lustre et meubles anglais d'époque Regency.

1

2



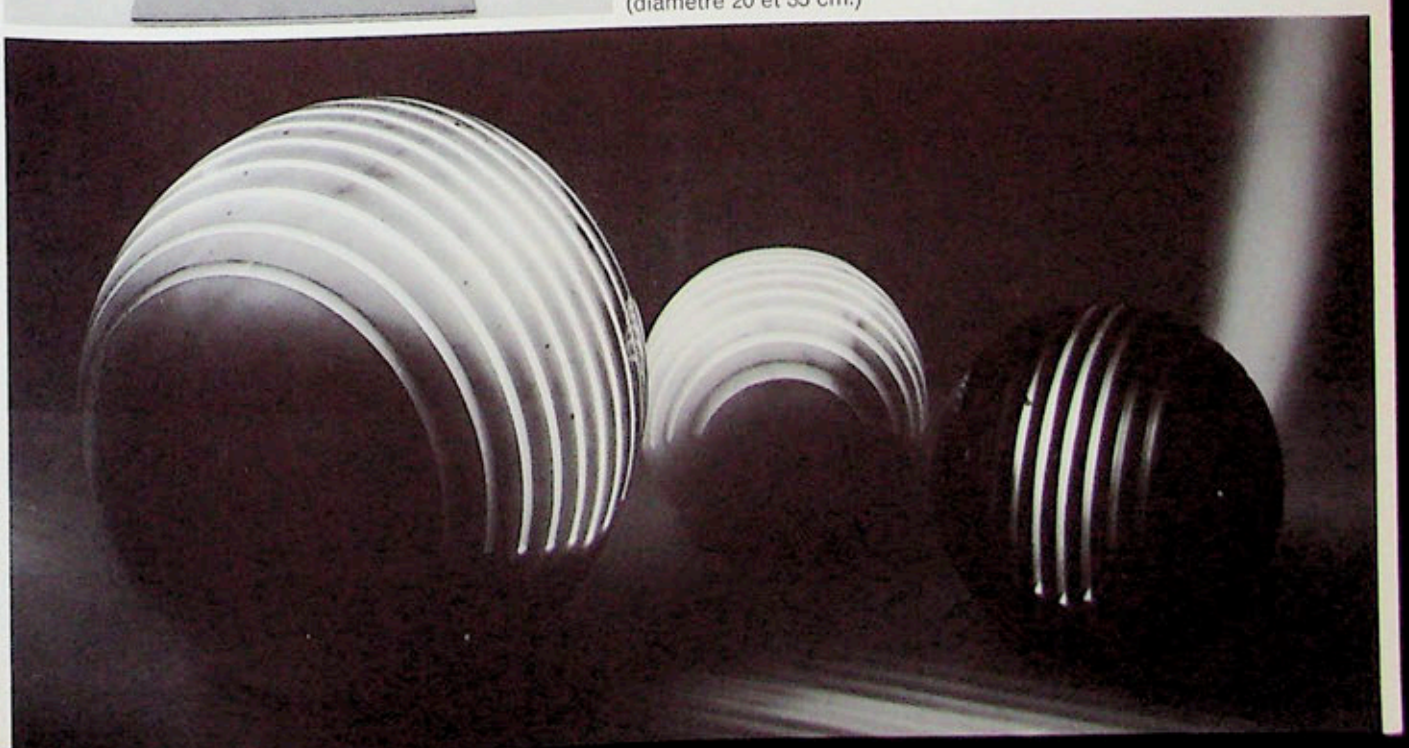
Sormani s.p.a. Arosio (Como) Italia tel. 031/745113

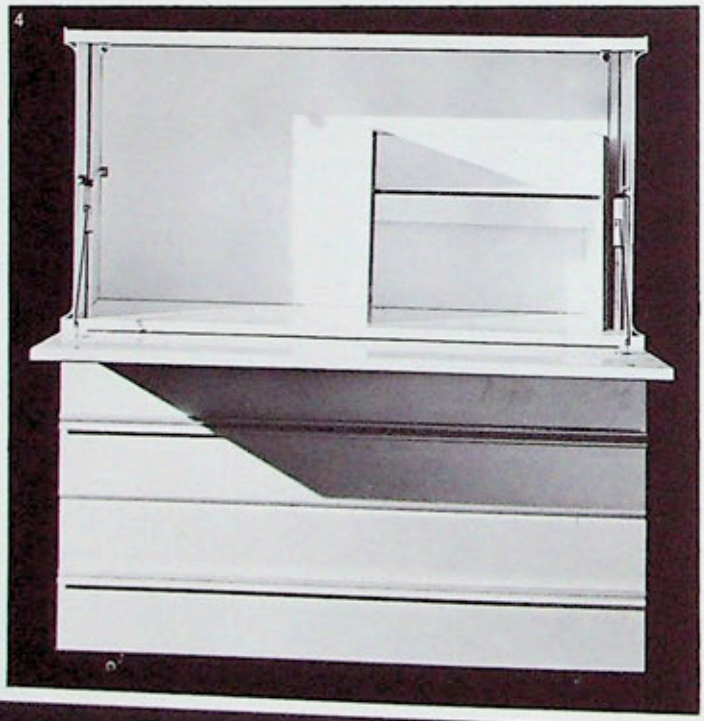
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani

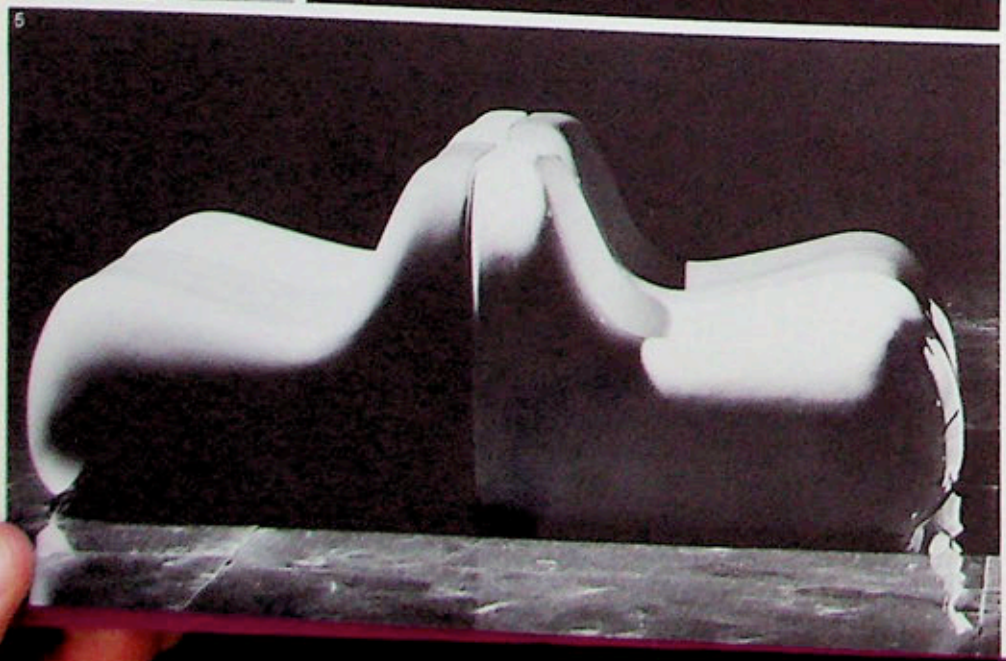
IDEES ITALIENNES

1 Porte-photo en mélanine, rouge ou blanc, grand ou petit format, créé par Olivetti.
2 « Arpa », lampe de marbre très pur, blanc ou noir, d'Alfredo Pizzo Greco Zanotta (s.p.a.). Les stris diffusent une lumière réglable (diamètre 20 et 35 cm.)

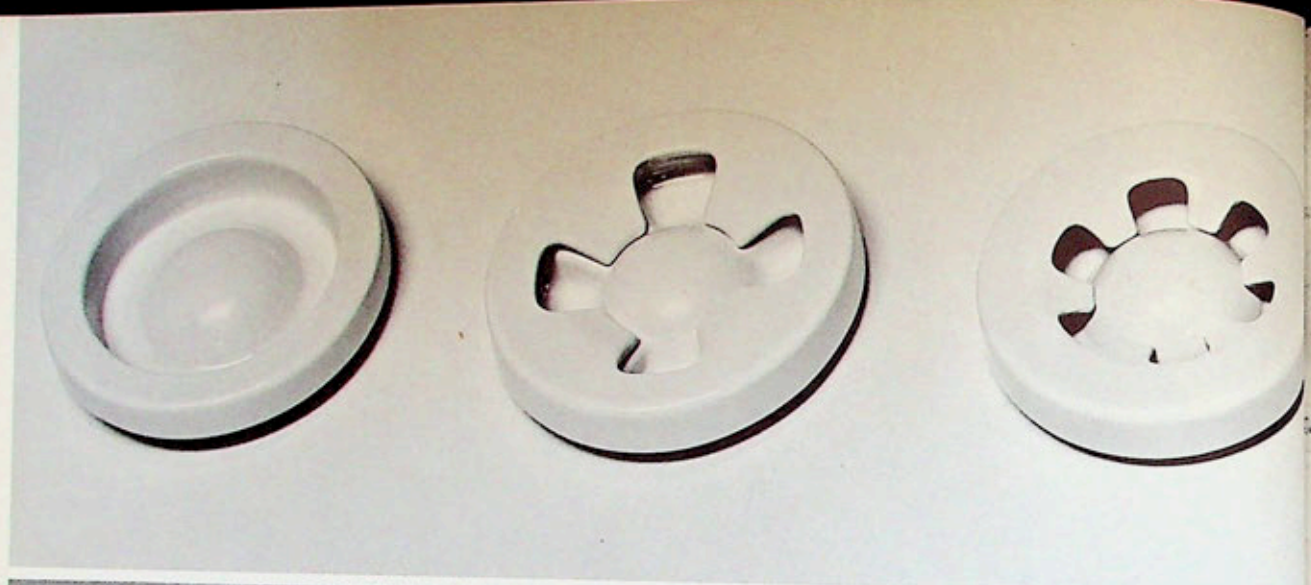
1
2







1 Fauteuils en métal chromé ou vernis, édités par Zanotta s.p.a.
2 Détail de la cuisine T 12, créée par Gian Casé pour Boffi (Diffusion I. Sarfati). Les rebords et poignées sont en bois naturel. Portes à charnières reversibles et fermeture magnétique. Boîte à ordure en toile imprimée sur armature de matière plastique.
3-4 Eléments de bureau et de rangement de la série « Elisse » créée par Claudio Salocchi pour Sormaini. Le système de joints à ressorts et la légèreté de chacun des blocs en aluminium, bois et plastique laminé, permettent un assemblage rapide et facile à modifier.
5 Le fauteuil « Jumbo » d'Alberto Rosselli (Saporiti) est en fibre de verre, blanc, jaune, bleu, rouge ou vert, et comporte un volume de rangement intérieur.
6 Vases et coupe de Venini sur une nappe en toile de lin imprimé, créée par Fede Cheti (Fabricant: Texxenio).



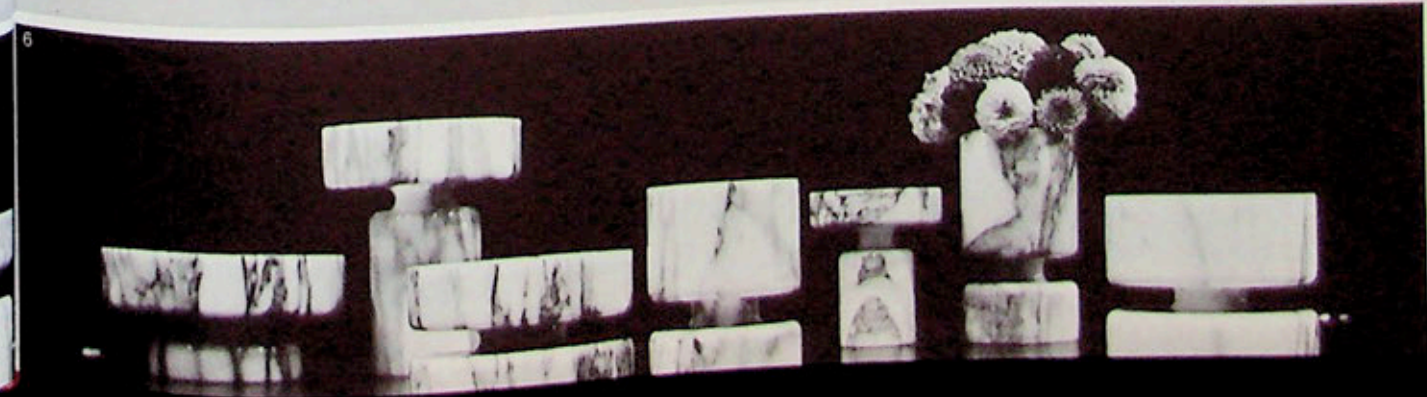
3

4

5

6

1 Cendrier à bords tournant en céramique blanche d'Angelo Mangiarotti (Brambilla).
2 Ce grand vase en céramique blanche ou colorée, à poser sur le sol, a été créé par Angelo Mangiarotti pour Brambilla.
3 « Tuonella », fauteuil sur roulettes de T. Ammannati et G. P. Vitelli, pour Giuseppe Rossi. La garniture et les coussins amovibles sont en caoutchouc mousse.
4 Le système « Graphis », créé par Tecno (Formes Nouvelles) offre toute une série de variations pour l'équipement normalisé des bureaux, à partir de trois éléments de base — deux types de tiroirs et un L portant en tôle émaillée blanc — que complètent six sortes de plateaux en plastique laminé blanc.
5-6 Pour la série des vases de marbre « Grotte Bianche » et « Violet Mauresque », l'architecte A. Mangiarotti a mis au point un jeu de formes reversibles qui permet d'en varier l'usage et l'effet décoratif (Knoll International)



1

2

3

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHE ITALIEN

1 *Giovanni del Biondo (actif à Florence de 1356 environ à 1399) : « Le mariage mystique de Sainte Catherine ». Bois 118×57 cm. Nella Longari, 15 Via Bigli, Milan.*
2 *Guariento (Padoue, 1310-1370) : Figure d'ange sur fond d'or, provenant de la chapelle Carrarese à Padoue. Bois. 38×37 cm. Florence Taccani, via San Spirito 24, Milan.*
3 *A. Magnasco : « Scène d'auberge ». 48×58 cm. Galleria Giuseppe e Mario Bellini, 5 Lungarno Soderini, Florence.*
4 *Statue de Bouddha provenant de Corée. XVII^e siècle. Hauteur : 97 cm. Eskenazi, 15 via Montenapoleone, Milan.*

4

LE DALI DE TOUT LE MONDE

Suite de la page 35

Un de ses tableaux les plus révélateurs de cette période est le « Portrait surréaliste de Paul Eluard », peint à Cadaquès pendant l'été de 1929 et terminé après le départ d'Eluard et de Gala (voir page 32). Il s'agit typiquement d'une œuvre conjuratoire par laquelle Dali scella, ou crut sceller, le destin de son rival. Dans la mesure où il l'admire, puisqu'il l'égale à son ami Lorca, il le représente en un buste s'élevant vers l'empyrée mais, en même temps, rongé par des moisissures, perdant ses viscères et assailli par des monstres exprimant avec éloquence la haine qu'il lui voue. Parallèlement, le processus de séparation d'avec Gala se déroule comme une parturition inéluctable. On ne peut rien concevoir de plus implacable dans le genre « mise à mort ».

Plastiquement, d'où vient cette peinture? Le collage, le montage, le découpage, la décalcomanie en forment les structures les plus flagrantes. Toutes les techniques antérieures du Dadaïsme et du Surréalisme ont été assimilées instantanément par Dali mais ses emprunts ne s'arrêtent pas là. Chirico, Max Ernst, Magritte et, naturellement, Picasso ont été mis surtout à contribution. De Tanguy, il a adopté vers 1928 la ligne d'horizon qui était visible chez celui-ci dès 1926. En revanche, l'influence a pu s'exercer dans les deux sens, lors de la solidification et la miniaturisation des formes de Tanguy vers 1930.

Pour ce qui est de la peinture ancienne, les annexions de Dali sont innombrables et, d'ailleurs, il ne s'en est jamais caché. Que ne doit-il pas au Maniérisme? L'élongation des figures, les poses contournées, les déformations, les perspectives forcées, les silhouettes déchiquetées, dont il usera systématiquement, découlent de cette source. Ici encore « Jeu Lugubre » (voir pp. 28-29), tableau de 1929, acquis par le Vicomte de Noailles avant de devenir la propriété de M. Claude Hersaint, rassemble en un format réduit (44 sur 24 centimètres), en plus du caleçon souillé dont il a été question plus haut, un répertoire presque complet des procédés de Dali: découpures, envols, ectoplasmes, os iliaques, profil de Gala, viscères, lions, ombres portées, statue à la Chirico dont la main démesurément grossie vient directement de l'auto-portrait de Parmigianino conservé au Musée de Vienne. Le même effet est porté à son comble dans « La Main: Remords » de 1930 (voir page 29). D'origine maniériste également sont les anamorphoses et les paysages anthropomorphiques: « Symbole agnostique » (1932, Musée de Philadelphie), « La Naissance des désirs liquides » (1932, collection Peggy Guggenheim), « Salvador Dali à l'âge de dix ans » (1933), « Prestige atavique après la pluie » (1934), « Apparition d'un visage et d'un plat de fruits sur une plage » (1938). On ne peut nier cependant que Dali se sert de tous ces éléments avec une sorte de génie combinatoire. Il atteint à une véritable maîtrise dans l'association des « souvenirs visuels » en les reproduisant le plus fidèlement possible selon leur « temps d'apparition ». Les horloges de Chirico s'amalgament aux réminiscences de Gaudi et nous voyons surgir « Persistance de la Mémoire » (1931, Museum of Modern Art, New York) (voir page 34), « Les montres molles » (1933, ancienne collection du Vicomte Alain de Léché) (voir page 34) ou « L'Heure triangulaire » (1933, collection de Mme René Laporte). Une même adaptation expressionniste de l'Art nouveau aboutit à la « Construction molle avec des haricots bouillis. Prémonition de la Guerre civile », (1936, Musée de Philadelphie) (voir page 35) qui est un prélude au « Guernica » peint par Picasso en 1937. Dali excelle aussi dans l'agencement du mythe contemporain: « Six apparitions de Lénine sur un piano » (1931, Musée National d'Art Moderne, Paris), « L'Homme invisible » (1929-1933), « Impressions d'Afrique » (1938-39) (voir page 33), « Le Sphinx de Barcelone », sous les traits de Shirley Temple (1939). Quant à ses réinterprétations ou évocations des « grands maîtres », depuis « Le Fantôme de Vermeer qui peut être utilisé comme table » (1934), écho plastique d'un mot de Duchamp, jusqu'à « La Réminiscence archéologique de l'Angélus de Millet » (1934-35) (voir page 31), elles achèvent de faire de l'œuvre de Dali un recueil anthologique de toute la peinture antérieure. Son délire fondamentalement authentique, croyons-nous, mais savamment « irrité », la marque néanmoins de sa griffe.

Un second film en collaboration avec Luis Bunuel: « L'Age d'or », soutenu par un manifeste collectif du groupe surréaliste, fut projeté au « Studio 28 » et donna lieu le 3 décembre 1930 au saccage de la salle par des manifestants d'extrême-droite. Le film fut interdit et saisi par la police quelques jours plus tard.

A distance l'événement prend une signification nouvelle si l'on sait que déjà Dali, d'après les souvenirs consignés dans sa « Vie Secrète », avait idéologiquement partie liée avec les manifestants. « Le film, décrit-il, n'était plus qu'une caricature de mes idées. Le catholicisme y était attaqué de façon primaire et sans aucune poésie... » mais il ajoute: « Mon désaveu n'aurait été compris de personne. Puisque je venais de faire « L'Age d'or », j'allais pouvoir maintenant faire l'apologie de Meissonier en peinture ». Bientôt il prit position contre la vogue des « objets sauvages » en « lançant » les objets décadents, civilisés et européens du « Modern Style ». Je vis ainsi, se vante-t-il, Paris se transformer sous mes yeux, d'après mes ordres. » Il prétend aussi avoir dirigé « l'objet surréaliste, l'objet irrationnel à fonctionnement symbolique », contre les récits de rêves et l'écriture automatique. Son « Catalogue général d'objets surréalistes », publié en décembre 1931 dans les numéros 3-4 du « Surréalisme au Service de la Révolution », semble confirmer son dessein. Après un premier voyage à New York, patronné par une riche admiratrice américaine, Caresse Crosby, et marqué par le succès d'une exposition chez Julien Levy, Dali revint à Paris assez dédaigneux du groupe surréaliste, qu'il estima en voie de dislocation car « toute une faction obéissant aux mots d'ordre de Louis Aragon, ce petit Robespierre nerveux, évoluait vers le communisme avec aveuglement ». C'est alors que Breton fit prononcer l'exclusion d'Aragon et de ses partisans: Bunuel, Unik, Sadoul, etc. Dali, pour sa part, sans perdre contact avec Breton auquel il rendait visite « trois fois par mois », fréquentait surtout les gens du monde qu'il éblouissait par ses paradoxes, expérimentant sur eux des exposés de sa « paranoïa-critique », publiés fragmentairement dans « Minotaure » et dans son livre « La Conquête de l'Irrationnel » en 1935. On sait la définition qu'il en a donnée: « Méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants ». Cette théorie attira l'attention d'un jeune psychiatre, Jacques Lacan, qui contribua à en affermir les bases scientifiques.

Au début de 1934, les activités pour le moins ambiguës de Dali commencèrent à inquiéter sérieusement les Surréalistes et une représentation peinte de Lénine déculotté, dans « L'Enigme de Guillaume Tell », vint à point pour attiser la méfiance.

MUSEE DES OFFICES

Suite de la page 8

Cette remise en état, dirigée de façon remarquable par l'architecte Nello Bemporad, est un premier pas prometteur fait pour rendre à la galerie ducale son aspect aristocratique original, qui a été bien souvent altéré au XIXe siècle par une manie de modernisation mal comprise.

Si vous voulez en savoir davantage

L'analyse des dessins publiés dans l'article que vous venez de lire a été établi grâce à l'étude des manuscrits et inventaires conservés à la Bibliothèque Nationale de Florence (Cod. palat. 565, F.S. Baldinucci, Vite dei Pittori) et à la Soprintendenza alle Gallerie (Inventario 1825, vol. 5, n° 699) pour la description du socle de la statue du cardinal Leopoldo de Médicis. Sur les transformations successives des différentes salles des Offices, consulter les ouvrages suivants:

G. Pelli, *Saggio istorico della R. Galleria di Firenze*, Florence 1779.

A. Gotti, *Le Gallerie di Firenze*, Florence 1872.

C. Ridolfi, *Il mio direttorato delle R. Gallerie fiorentine*, Florence 1905. M. Marangoni, *La pittura fiorentina nel « Settecento »*, in Rivista d'Arte 8 (1912), p. 98. (sur la fresque de Pier Dandini).

G. Conti, *Firenze dopo i Medici*, Florence 1921.

G.A. Manusuelli, *Galleria degli Uffizi, Le sculpture*, Rome 1958-1961.

O. Millar, *Zoffany and His Tribuna*, Londres 1966.

N. Bemporad, *Il ripristino dello scalone del Buontalenti nella Galleria degli Uffizi*, in « Musei e gallerie d'Italia » 32, mai-août 1967.

André Breton convoqua donc Dali devant le groupe, réuni en une sorte de Tribunal, rue Fontaine. Les détails de cette séance historique ont été très souvent relatés et nous n'évoquons ici que pour mémoire l'attitude bouffonne de Dali qui, pendant la discussion, prenait sans cesse sa température et se livrait à un véritable strip-tease en se dépouillant d'un nombre incalculable de sous-vêtements dont il s'était soigneusement cuirassé. Comme, néanmoins, il revendiquait la légitimité surréaliste de son intérêt « physique » pour Hitler, assimilé par lui au Maldoror de Lautréamont, l'assemblée décida de l'exclure.

Ce verdict ne devint pas exécutoire immédiatement car il fut contesté par trois poètes absents de Paris: Tzara, Eluard et Crevel. Pour le premier, Dali restait manifestement dans la ligne Dada, ne fût-ce que dans sa répudiation de toute morale. Eluard, fidèle au comportement masochiste qu'il avait toujours adopté dans ses démêlés amoureux avec Gala, se gardait bien de paraître tenir rigueur à Dali de son rapt.

Crevel, quant à lui, avait été parmi ses partisans les plus chaleureux: son texte de 1931, « Dali ou l'anti-obscurantisme » en témoigne. Aussi son suicide, en juin 1935, vint-il mettre un terme définitif à la période de relative authenticité juvénile de Dali, d'autant que l'année suivante, lors de la guerre civile en Espagne, un autre de ses amis intimes: Federico Garcia Lorca, tomba fusillé à Grenade, ville occupée par les Franquistes.

Après une ultime collaboration à l'Exposition Surréaliste de 1938, Dali poursuivra désormais, en complète opposition avec le groupe, son évolution vers ce qu'il nomme toujours modestement le « classicisme impérial ». Lorsqu'en 1939, fixé à New York, il brisera la vitre du grand magasin Bonwit-Teller afin de protester contre l'édulcoration d'un étalage dont il était l'auteur, on ne verra dans ce geste qu'un nouvel éclat publicitaire. La diffusion de son manifeste: « Déclaration d'Indépendance de l'Imagination et des Droits d'un Homme à la Folie », ne persuada pas grand monde mais, commercialement, sa carrière depuis 30 ans a été fructueuse et on doit même reconnaître qu'il lui est encore advenu de peindre çà et là quelques tableaux où le « quantum » d'énergie interne, qu'il met théoriquement au-dessus de tout, n'est pas entièrement illusoire. De plus, à l'instar de Chirico, puisque leurs chemins sont singulièrement parallèles, il ne dédaigne pas de pasticher son ancienne manière, parfois avec un regain de flamme.

On éviterait pourtant d'insister sur une détérioration progressive à laquelle échappent bien peu d'artistes contemporains, s'il n'en tirait pas avantage pour étayer audacieusement sa mégalomanie. Rien, malheureusement, ne justifie son insistance à se proclamer « le sauveur de l'art moderne », alors qu'il en serait plutôt le « naufrageur », ce qu'on lui pardonnerait d'ailleurs aisément ; mais l'écart est trop démesuré entre sa vantardise, souvent exprimée il est vrai sur un ton volontairement comique, et la réalité actuelle de sa position.

De l'accumulation graphique du « Dali de Draeger » autant que de l'énorme rétrospective organisée à New York en 1965, que pourrait-on conclure sinon que, résolument monogame en amour, il se complaît en peinture à une croissante promiscuité? Passe encore de tout malaxer indifféremment: Pollock et Meissonier, Franz Kline et Roybet, Lichtenstein et Alphonse de Neuville ; mais que dire d'une certaine « Déesse s'appuyant sur son coude », qui est un plagiat presque littéral exécuté en 1960 de l'« Œdipus-Rex » peint par Max Ernst en 1921? Que dire aussi de son « Hommage à Millet » piratant Seurat en 1965, de sa « Rose méditative » démarquant Magritte en 1958 et de son « Couronnement du Pape Jean XXIII » où il s'approprie en 1958-59 le dessin automatique de Masson?

En 1941, dans « Genèse et Perspective artistique du Surréalisme », André Breton, qui fut passagèrement séduit par le personnage, ne lui consacra plus que quelques lignes désabusées: « En dépit d'une indéniable ingéniosité dans sa propre mise en scène, l'entreprise de Dali, desservie par une technique ultra-rétrograde (retour à Meissonier) et discréditée par une indifférence cynique à l'égard des moyens de s'imposer, a donné depuis longtemps des signes de panique et ne s'est sauvée momentanément en façade qu'en organisant elle-même sa vulgarisation. »

On pourrait toutefois se demander encore si ces « signes de panique », perceptibles très tôt dans les tableaux de Dali, comme le caleçon maculé de « Jeu Lugubre », ne le sauvent pas, malgré lui, du délabrement définitif, en soutenant au moins en partie l'intensité compulsionnelle de sa jactance. Averti bien avant les autres, par son instinct exhibitionniste, des noces imminentes de la peinture et de la publicité, il lui est dévolu d'assumer exemplairement la servitude psychopathologique de l'artiste contemporain qui doit s'époumoner à s'offrir en spectacle, de crainte de passer inaperçu.

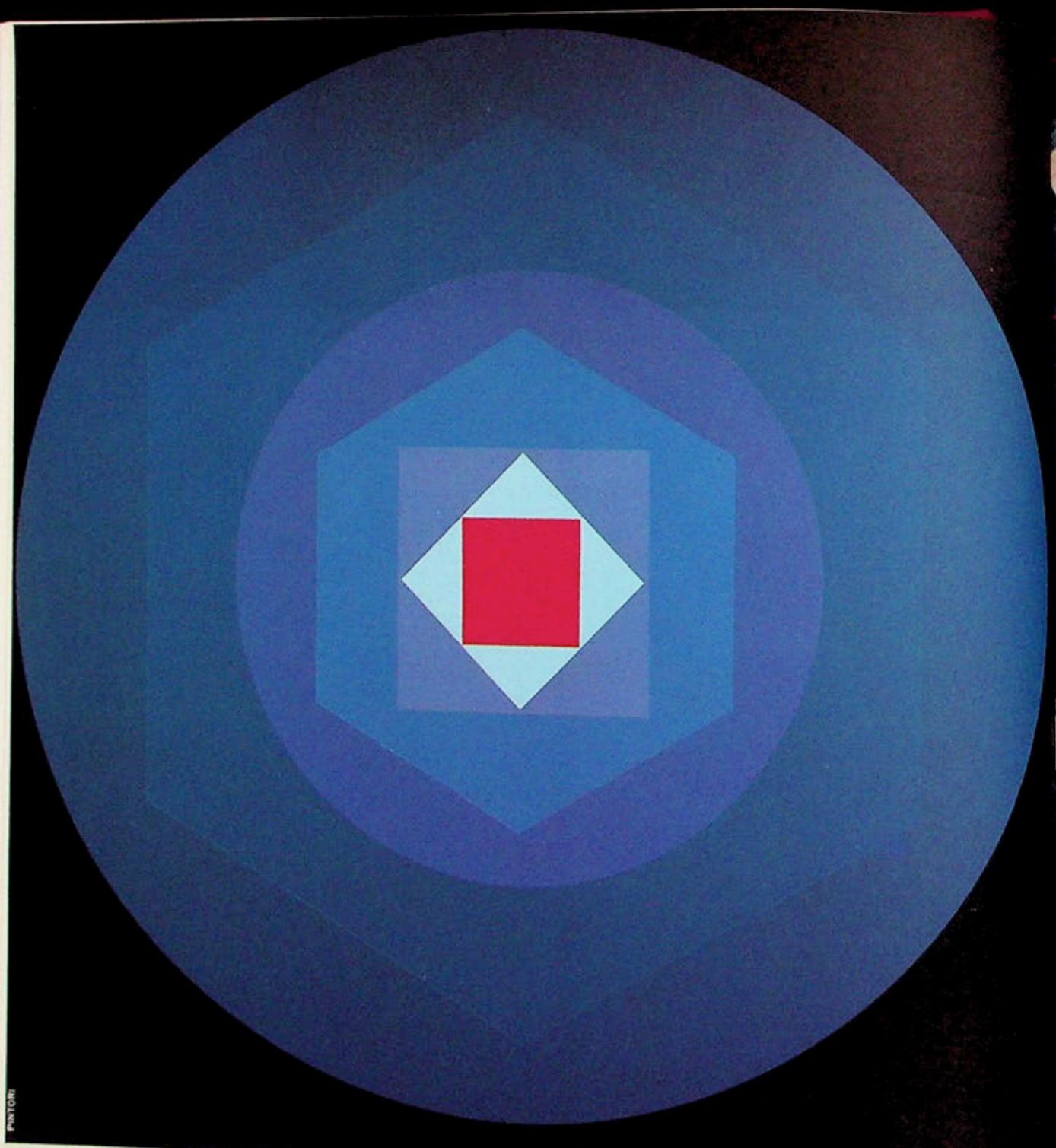
GALATEA

ARTE CONTEMPORANEA

DE CHIRICO
ERNST
GIACOMETTI
MANZÙ
SUTHERLAND
CHIKING
HIELBALTHUS
EE
GRUBER
BACON

COLOMBOTTO-ROSSO
FERONI
REMONI
MC-GARRELL
PONI
TLI
GNOLI

TORINO - VIA VELA 8
ROMA - PIAZZA DI SPAGNA 9

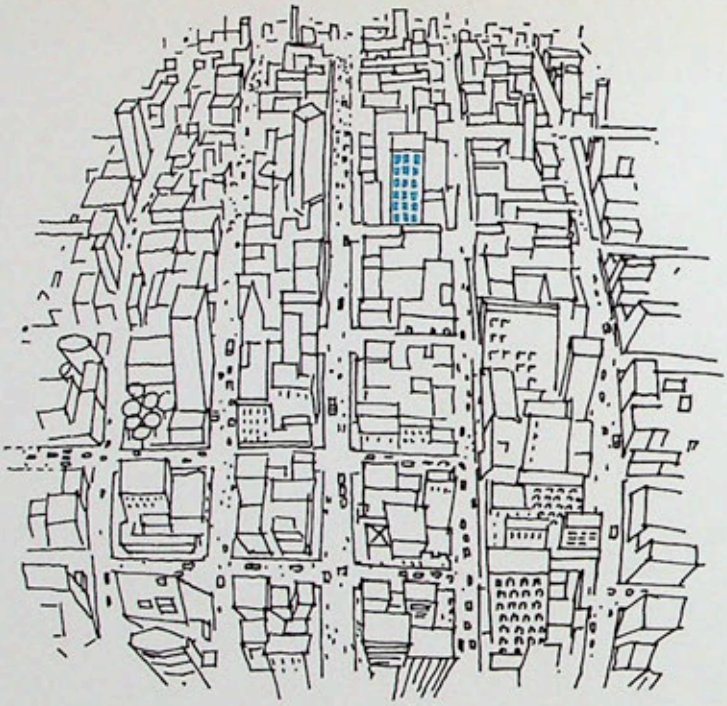


PINTORI

OLIVETTI

Une ligne dactylographiée, le résultat d'une opération, la passation d'une écriture comptable, l'exploitation d'une donnée statistique; de toutes les façons, toutes les machines Olivetti créent l'information. Encore des Olivetti, les machines qui, à la périphérie comme au centre, exploitent et valorisent, à des niveaux toujours plus élevés, le travail des appareils de base. Toujours des Olivetti, celles qui recueillent, codifient, traduisent, transmettent, conservent, reproduisent l'information-pulsation de l'entreprise moderne. Olivetti produit un système intégré d'appareils pour le traitement de l'information.

L'ŒIL



reconnaissable entre mille avec

PARSOL

L'immeuble habillé de glaces PARSOL, même de loin, même noyé dans une masse de construction, conserve une présence, une personnalité qui attirent le regard.

Avec PARSOL (gris, bronze ou vert), l'architecture joue la couleur, PARSOL lui ouvre des horizons nouveaux dans la recherche de l'esthétique et du standing.

Glace filtrante, PARSOL absorbe les excès du soleil et contribue à une climatisation plus efficace, moins onéreuse. Glace anti-éblouissante, PARSOL assure un agréable confort visuel.

SAINT-GOBAIN

DIVISION GLACES

centre de documentation : 16, avenue matignon, paris 8e - tél. : 225.99.60

conception atelier chourgnoz - G 113

Cie DES COMMISSAIRES PRISEURS DE PARIS

PALAIS GALLIERA

MARDI 25 MARS - 14 H. et 21 H.

Bel ensemble de bronzes dorés du XVIIIe siècle: appliques, candélabres, cartels, chenêts – Sculptures dont une suite de bustes du XVIIIe siècle – Ensemble de sièges des époques Régence, Louis XV, Louis XVI; suite de quatre fauteuils en bois naturel d'époque Régence; suite de quatre fauteuils d'époque Louis XVI estampillés Lelarge – Bureau d'époque Louis XIV – Rare commode à deux tiroirs sans traverse, riche ornementation de bronze ciselé et doré, époque Régence, anc. coll. Mrs Yorke et Sir A. de Rothschild – Commodes d'époque Louis XV et Louis XVI – Table travailleuse estampillée de Canabas – Petite table transition estampillée de Dusautoy – Tapis et tapisseries anciens – Ensemble de faïences de Rouen, Nevers, Urbino – Objets d'art et porcelaines d'Extrême-Orient – Tableaux et dessins anciens – Ensemble de dessins, aquarelles et gouaches principalement du XVIIIe siècle – Pastel par François Boucher « La Jeune fille à la Colombe », ancienne collection J. Doucet – Pastel par Perronneau « Portrait d'Homme » – Peinture par Guardi – Triptyque de l'Ecole Flamande du XVIIe siècle.

Experts: MM. J. et J. Lacoste, B. et J. P. Dillée, J. Roudillon, G. Portier, T. Catroux, A. Ananoff

Portière en tapisserie de Beauvais du XVIIIe siècle. Ancienne Collection Gabriel Cognacq

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT TABLEAUX ANCIENS

Exposition le 24 mars au Palais Galliéra
de 10 h. à 18 h. et de 21 h. à 23 h.

Torse mutilé en marbre, H. 0,90. Réplique hellénistique (IIIe siècle avant J.-C.) d'un original de Praxitèle du milieu du IVe siècle avant J.-C. APOLLON SAUROCTONE. L'original disparu, décrit par Pline, représente le Sauroctone (tueur de lézard) appuyé à un tronc d'arbre et lançant une flèche sur un lézard. Autres répliques antiques: Louvre, musée du Vatican, musée Calvet à Avignon. Publié dans «The Antiquarian Quarterly» 8 mars 1926.

Me ADER & PICARD
COMMISSAIRES PRISEURS
12, RUE FAVART - PARIS 742. 68-23

Cie DES COMMISSAIRES PRISEURS DE PARIS

PALAIS GALLIERA

LUNDI 17 MARS - 21. H.

exposition le 16 mars
au Palais Galliéra de 10 h. à 18 h.
et de 21 h. à 23 h.

R. DUFY – Le village cubiste. Toile signée et datée 1912. H. 0,46; L. 0,54.

IMPORTANTS TABLEAUX MODERNES

Comprenant notamment « Fontaine, fleurs et volatiles », composition décorative de Boudin, « Le temple d'amour » par le Douanier Rousseau, « Baigneuse » toile de Renoir et des peintures par Boldini, Dufresne, Fautrier, Friesz, Gen Paul, Gromaire, Guillaumin, Kisling, Klee, Laprade, Monticelli, Pascin, Renoir, Valadon, Vlaminck.

DESSINS, AQUARELLES, GOUACHES, PASTELS

Comprenant notamment « Un vase de fleurs » par Picasso et des œuvres de Cézanne, Van Dongen, Fautrier, Gen Paul, La Fresnaye, M. Laurencin, Masson, Miró, Utrillo.

Experts: MM. A. Pacitti et Ph. Marechaux.

VLAMINCK – Rue de village sous la neige. Toile signée. H. 0,54; L. 0,65.

ROUAULT – Trois femmes. Papier maroufflé sur toile, signé. H. 0,33; L. 0,43.

Me ADER & PICARD

COMMISSAIRES PRISEURS
12, RUE FAVART - PARIS 742. 68-23

Cie DES COMMISSAIRES PRISEURS DE PARIS

PALAIS GALLIERA

MERCREDI 19 MARS - 14 H. 15

exposition le 18 mars au Palais Galliéra
de 10 h. à 18 h. et de 21 h. à 23 h.

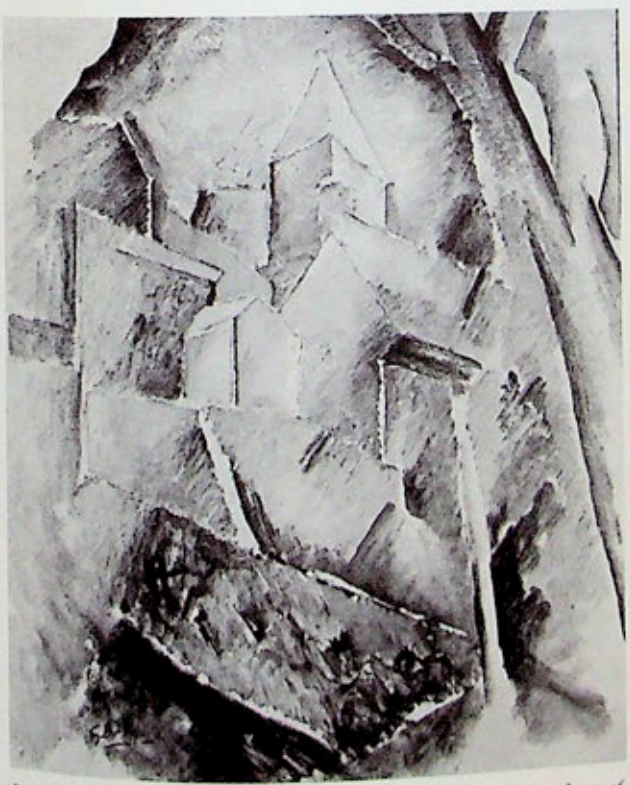
TABLEAUX, DESSINS ET ESTAMPES MODERNES
SUCCESSION DE MADAME MARGUERITE SAVARY

Comprenant notamment des dessins et des toiles de: Bauchant, Bazaine, Bissière, Braque, Cézanne, Gromaire, Lanskoy, Laurens, André Lhote, Manguin, Metzinger, Pascin, Picasso, Gino Severini, Valtat – Estampes, aquatintes, eaux-fortes, lithographies; dont un rare ensemble d'estampes de Picasso, couvrant la période 1920 à 1955, et des œuvres de Braque, Renoir, Rouault, Roussel, etc. – Bronze par Henri Laurens « Baigneuse ».

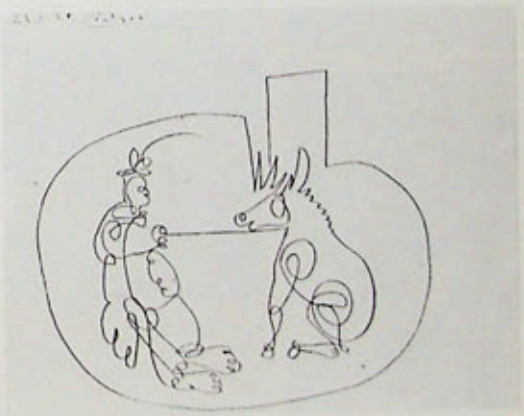
A l'exposition précédant la vente, figureront divers tableaux légués au Musée du Louvre par Madame SAVARY.

Experts: M. J. Dubourg – Mlle D. Rousseau

P. CÉZANNE. Bords de rivière. Aquarelle. H. 0,24; L. 0,37.



BRAQUE. Paysage au clocher. Toile signée, vers 1907. H. 0,55; L. 0,46.



P. PICASSO. Le clown et le cheval. Dessin signé et daté 25.11.20. H. 0,265; L. 0,20.

Me MUEL
COMMISSAIRE PRISEUR
23, RUE LE PELETIER - PARIS 824.50-25

Me ADER & PICARD
COMMISSAIRES PRISEURS
12, RUE FAVART - PARIS 742. 68-23

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	FÉVRIER 1969	N° 170

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Marc Lavrillier: pages 2, 7 à 16, 21 à 29, 44 à 48 et 51 à 57
Jean-Pierre Bonal: pages 30 à 32
Pierre Joly-Vera Cardot: pages 36 à 40 et page 43

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 3 à 6, 17 à 20, 49 et 50
Philippe Brossé: page 33
Pierre Joly-Vera Cardot: pages 34, 35, 41 et 42

Notre couverture
Détail d'un groupe d'immeubles de Karl Fleig à Märkisches Viertel.

Notre prochain numéro
Un graveur de l'Ecole de Fontainebleau: Jean Mignon – Une esquisse inédite de Solimena – Pratolino: des Grands Ducs de Toscane aux princes Demidoff – Chez Claude Monet à Giverny – Sculpteurs d'aujourd'hui et l'Œil du Décorateur

Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Somm

2
4
12

Sommaire

Le nouveau visage de Berlin :

2 Berlin-Britz, 1925-1931

4 Berlin en couleurs fortes

12 Mies reconsidéré

18 Flaine : chalets en béton

24 Une charpente d'acier à la Cité Universitaire de Paris

30 Belbeuf : un outil somptueux

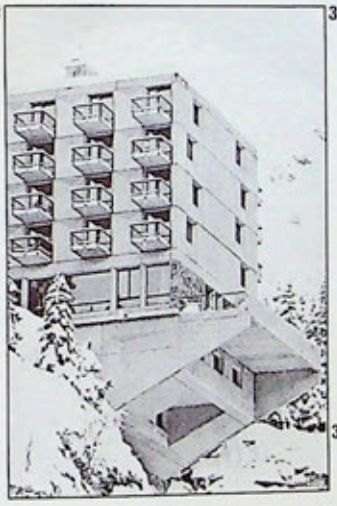
34 Exercices de déboîtement

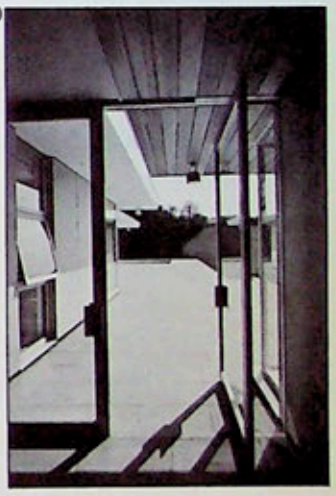
44 Polychromies françaises

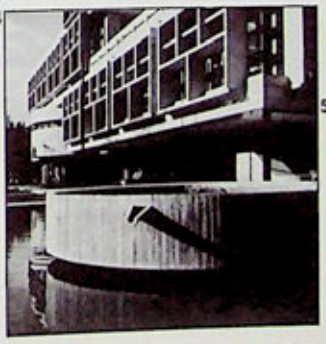
50 Une maison de campagne dans le Sussex

54 Tapis contemporains

La rédaction de ce numéro a été assurée par François Loyer







BERLIN - BRITZ 1925-1931

Bruno Taut et Martin Wagner avaient, sous la République de Weimar, réalisé plusieurs ensembles très originaux pour le logement social

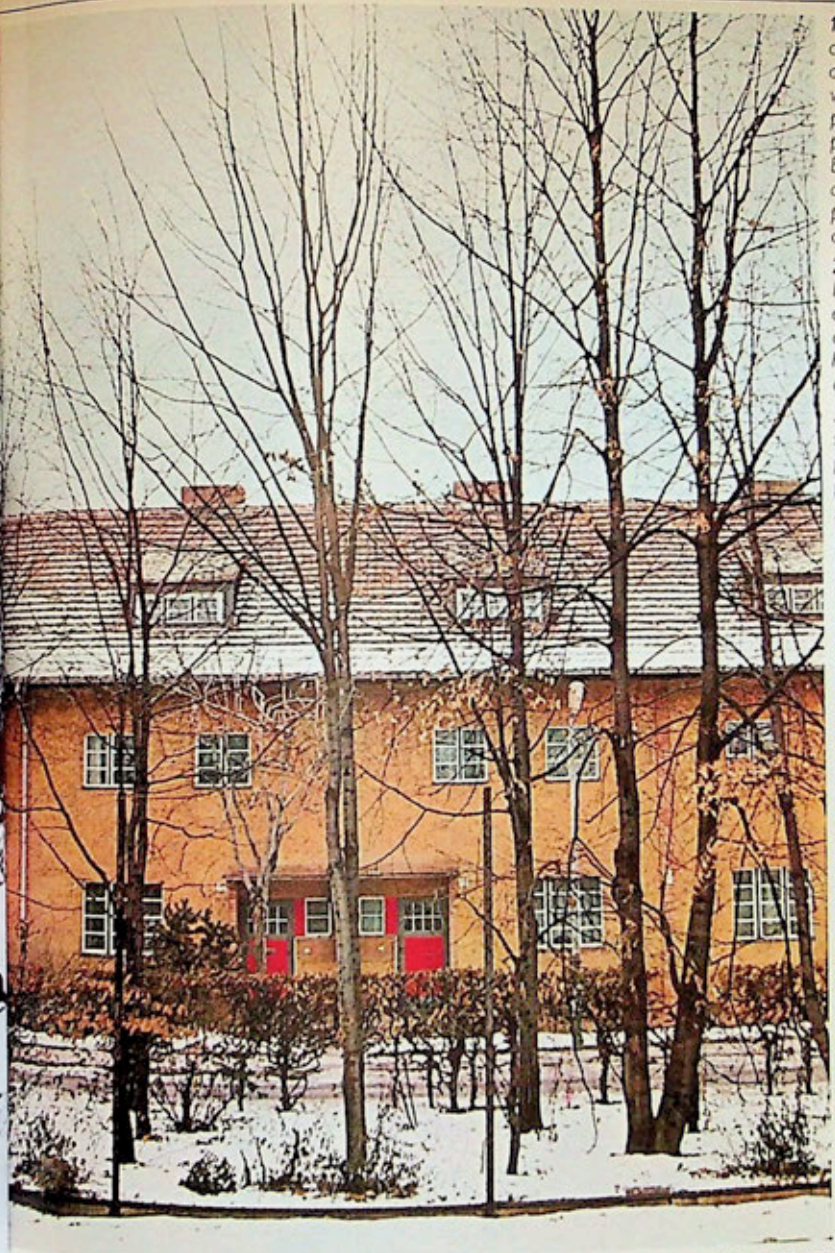
1

Berlin, depuis quelques années, prend un nouveau visage. Le climat d'invention architecturale qui s'y développe se compare, à bien des points de vue, avec celui des années 20 — une période aussi créatrice qu'elle était incertaine en Allemagne. Le choc de la guerre perdue se confrontait sans cesse avec les espoirs de renouveau nés de la libération politique. Après une période de mûrissement, l'éclosion d'œuvres nouvelles a été subite, encouragée à partir de 1924 par le gouvernement de Weimar, qui était désireux de s'imposer par de grands programmes pour le logement social — celui de Britz, trop oublié, en reste le modèle.

On retrouve aujourd'hui des conditions similaires; la situation « assiégée » de Berlin-Ouest et l'affrontement entre deux conceptions économiques et sociales du pouvoir politique créent dans l'ancienne capitale impériale un climat étrange d'angoisse et de volonté de vivre. L'asphyxie lente de la ville est contrecarrée par les mesures de prestige du gouvernement fédéral — mesures où la construction joue naturellement un très grand rôle. Même si les conditions actuelles sont plus factices, car elles concernent une ville en dépeuplement, elles ont pour caractère commun avec l'époque d'entre-deux-guerres la signification politique de la construction, où s'incarne une certaine image de l'homme. Cette similitude méritait d'être soulignée en rapprochant Britz du programme qui se réalise actuellement dans le Märkisches Viertel (voir pages 4 à 11).

En 1924, Martin Wagner, directeur des services d'urbanisme de Berlin, fondait le GEHAG, une mutuelle de logement qui sous la direction de Bruno Taut est à l'origine de l'ensemble de Britz. Taut, auteur de la célèbre « glashaus » de l'exposition du Werkbund à Cologne, en 1914, avait déjà réalisé entre 1911 et 1921 le lotissement Falkenberg à Berlin. Depuis, après plusieurs ouvrages polémiques sur la nouvelle architecture, il était devenu directeur de l'urbanisme à Magdebourg. Lorsqu'on le rappelle à Berlin, il a 44 ans et il est en pleine maturité, comme Wagner lui-même. Réalisé entre 1925 et 1931, l'« Hufeisensiedlung », à Britz, est un programme de plusieurs milliers de logements, en petits immeubles ou en maisons individuelles. Quatre plans-type seulement y sont employés (deux pièces en majorité). Cette monotonie est compensée par une polychromie dont la vivacité étonne: dans une atmosphère brumeuse, qui écrase les reliefs et éteint les couleurs, Bruno Taut a choisi d'accentuer les teintes plutôt que de souligner le graphisme, à l'inverse des disciples du « Bauhaus ». Il faut rappeler ici la filiation de Britz, issue des œuvres trop mal connues d'Ernst May à Francfort (May, élève de Raymond Unwin, le père des cités-jardins anglaises, construisit avant 1933 le « nouveau Francfort », avec près de 15 000 logements). Cette tendance n'a pas connu le succès international des œuvres du « Bauhaus » (que ce soit les lotissements de Dessau ou le quartier Siemensstadt à Berlin) mais elle trouve aujourd'hui une nouvelle jeunesse: à l'heure où la théorie fonctionnaliste est remise en cause, Britz apparaît plus vivant, plus humain.

PHOTOS MARC LAVRILLIER



1 Britz s'organise autour d'un grand cirque, creusé d'un lac. Ce cirque d'immeubles se prolonge par des espaces verts; des maisons sont alignées perpendiculairement, en bandes fermées par un nouveau rang d'immeubles. Bruno Taut et Martin Wagner se sont fait aider par Leberecht Migge, architecte-paysagiste, l'un des plus fervents apôtres de la cité-jardin.

2 La grande surprise, à Britz, est dans la polychromie que les documents anciens, en noir et blanc, ne permettent pas d'imaginer: s'inspirant du Nouveau Francfort d'Ernst May, Taut y a employé des teintes franches, en contraste simple.

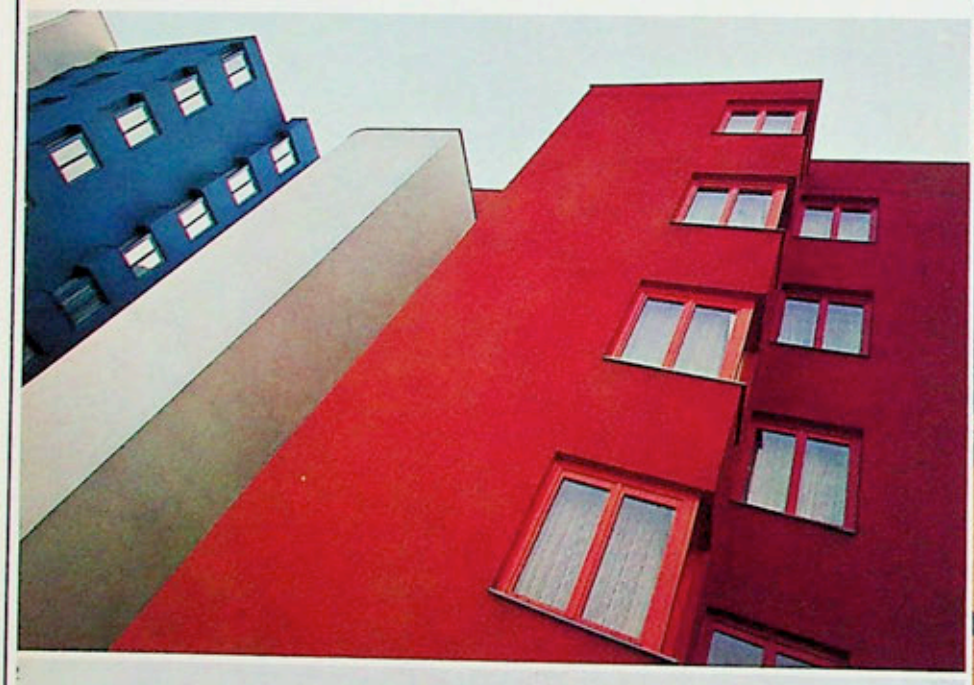
3 Quatre plans types seulement ont servi à la réalisation d'un ensemble de plusieurs milliers de logements, animé par le seul jeu de la couleur.

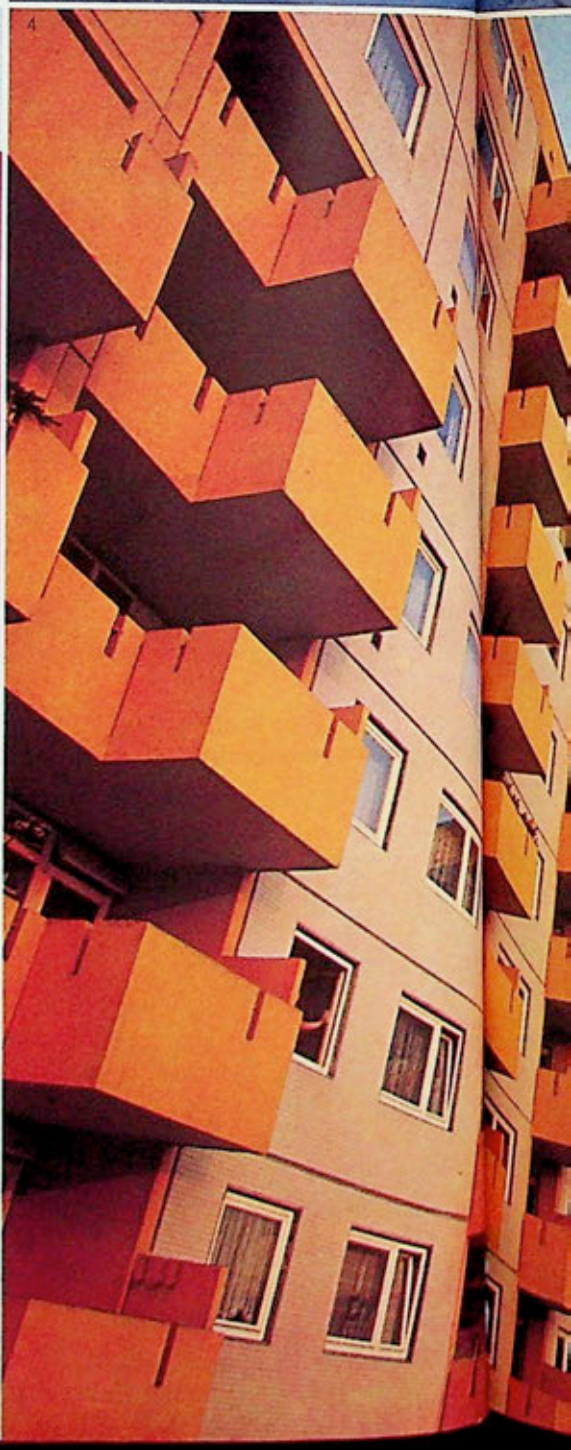
4-5 Parfois, le contraste peut devenir très vif, ou, au contraire, les teintes se rapprochent dans une modulation discrète et douce. Chaque rue a ainsi son caractère.

4

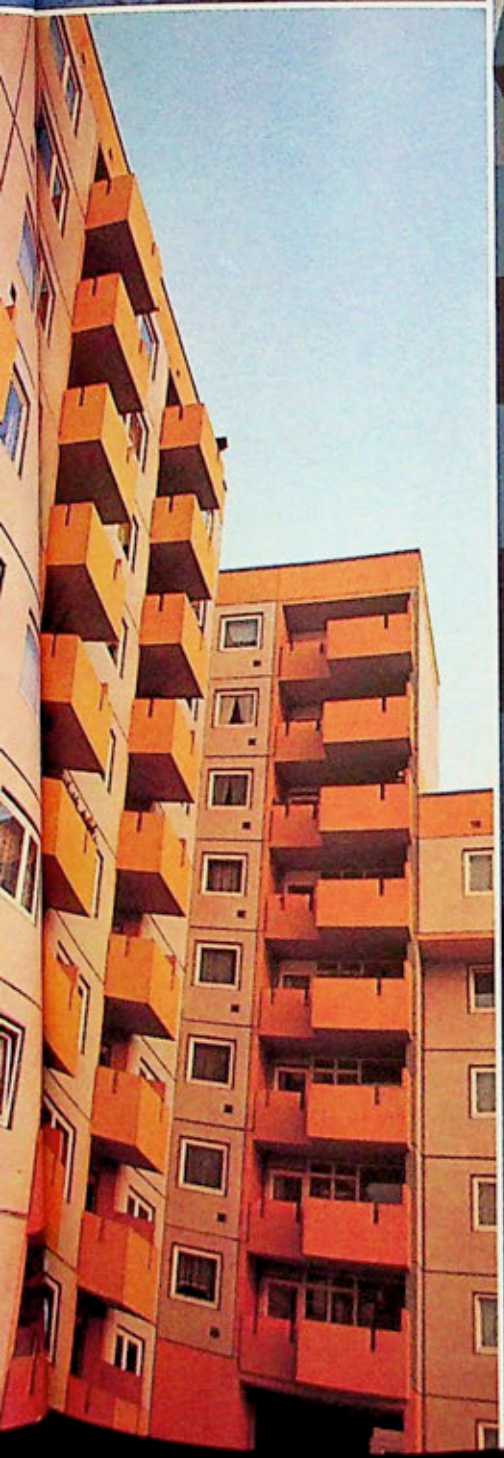
BERLIN
en couleurs fortes

Märkisches Viertel — quartier neuf de 60.000 habitants au nord-est de Berlin — est l'une des réalisations les plus audacieuses en Europe à l'heure actuelle



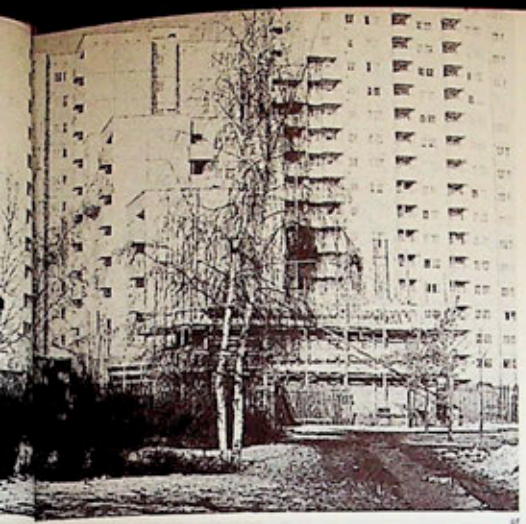


1 Dès l'entrée, les immeubles de Karl Fleig affirment un vif contraste. *2* Second point fort, au centre, les bâtiments d'Heinrichs et Müller reposent sur un accord ternaire. *3* Sur la frange nord, la vue s'étend vers les ensembles de Leo et d'Ungers. L'atmosphère du crépuscule d'hiver fond les couleurs dans un halo de rose. *4* Les bâtiments de Leo sont denses et élevés, avec des balcons jaunes complétant les teintes de Fleig. *5* Le verticalisme dans les immeubles d'Ungers est aussi fort. La couleur reprend en l'apaisant l'opposition bleu-rouge.



28

5



Partout, on construit des programmes de logement social, en quantité souvent massive, mais quels sont ceux qui ont mérité les honneurs d'une revue d'art? Bien peu. Alors, le jour où l'on vous annonce qu'il se passe quelque chose à Berlin, on y va en sceptique, à la rencontre d'une autre ville-dortoir — en couleurs cette fois, si tant est qu'on ait bien compris ce qu'on vous a raconté...

Sur place, la stupéfaction est totale: Märkisches Viertel, quartier neuf de 60 000 habitants au nord-ouest de la ville, est l'une de ces rares œuvres d'architecture capables d'émouvoir profondément leur visiteur par la beauté de son paysage de formes et de couleurs intenses dans le ciel gris de la Prusse.

La situation de l'ancienne capitale allemande était pourtant bien peu favorable depuis la Libération: il faut rappeler pour mémoire les effroyables destructions de la guerre: Berlin frappé à mort, divisé par les occupants, est une ville déchirée, qui a perdu son âme. Longtemps, le seul rôle des constructeurs a été de consolider ou d'abattre des ruines sur des hectares et des hectares. Un tiers de la population a quitté le secteur oriental, un quart le secteur occidental.

Cette situation dramatique avait poussé, en 1945, un groupe d'architectes sous la direction de Hans Scharoun, à élaborer un plan qui retardait la reconstruction du centre jusqu'en 1970 (date à laquelle les loyers seront libérés). On évitait ainsi les problèmes d'identification des propriétaires, tout en autorisant une reconstruction à large échelle, avec autoroutes urbaines. Rien de cohérent, cependant, ne fut fait jusqu'à ce qu'en 1957 le problème de Berlin, devenu essentiellement politique pour l'Allemagne de l'Ouest, ne reçoive une réponse de prestige: la réalisation du petit quartier de Hansaviertel par les architectes internationaux les plus illustres (dont Le Corbusier). Puis, les rénovations de Charlottenburg-Nord, de Spandau et de Gropiusstadt furent entreprises, cette dernière opération étant aussi importante que Märkisches Viertel, dont l'implantation à l'autre extrémité de Berlin s'est faite immédiatement après. Mais tandis que Gropiusstadt (ainsi nommée parce que dessinée par Gropius) était réalisée secteur par secteur sans aucune unité de pensée par des architectes de tous les horizons, Märkisches Viertel s'est vue exécutée par la large équipe qu'avec un sens très sûr des valeurs personnelles, les auteurs du plan-masse ont su constituer.

L'originalité de Märkisches Viertel apparaît sous trois aspects: le travail d'équipe, d'un côté, la polychromie ainsi que le système de composition des masses, de l'autre.

Il y a cinq ans, les organismes d'H.L.M. berlinois (GE.SO.BAU et DE.GE.WO.) s'associaient dans la réalisation d'un vaste programme, sur une zone verte, à demi-marécageuse, près du lac de Tegel. Ils avaient l'intention d'y édifier plus de dix mille appartements, sur un plan-masse qu'ils confièrent à Werner Düttmann, directeur des services d'urbanisme de la ville, et aux architectes Georg Heinrichs et Hans Müller. Ces trois architectes berlinois, âgés en moyenne d'une quarantaine d'années, sont aujourd'hui en pleine maturité: ils font partie de la génération d'après-guerre qui a volontairement rompu avec le style du III[e] Reich et qui s'est donné pour maîtres un Aalto ou un Saarinen, quand ce n'était pas Scharoun. Ce n'est donc ni celle, trop âgée aujourd'hui, des anciens du « Bauhaus », ni celle des architectes hitlériens ravagés par le régionalisme et le monumentalisme.

Mis pour la première fois en mesure d'exprimer leurs idées, ils ont dessiné un plan-masse inhabituel « en trois dimensions »: à la localisation des implantations (voir figure 1, page 8), s'ajoutait une silhouette, présentée en axonométrie. Il n'y avait pas d'interruption dans la ligne des immeubles qui dessinaient trois grands bras courbes à partir d'un point central. La définition de ces implantations était liée à la présence de lotissements pavillonnaires dans la partie sud du terrain, de part et d'autre de la voie principale (Wilhemsruher Damm) orientée est-ouest. Le point central regroupait les commerces, les administrations et les établissements scolaires au niveau secondaire. Il était enveloppé par des immeubles élevés dont la hauteur allait en décroissant le long de chaque bras enveloppant les lotissements de la Wilhelmsruher Damm. Le troisième bras, dans le nord du terrain, a été dessiné de la même manière et on y a proposé l'installation d'un ensemble de maisons individuelles complétant la double polarité individuel-collectif du nouveau quartier. Enfin, au nord-ouest, on a prévu un parc avec un lac: cette disposition se justifiait par la topographie, le lac étant le prolongement de celui de Tegel, et par les problèmes d'assèchement auquel on se heurtait dans cette zone marécageuse: des canaux de drainage s'orientent de tous côtés vers le lac, situé au creux d'une faible dépression.

Ce qu'il y avait d'exceptionnel dans ce plan, ce n'était pas uniquement le soin avec lequel on avait distribué les implantations, réservé les zones de verdure, installé les commerces et les écoles (chaque groupe de logements comporte les magasins et écoles primaires qui lui sont nécessaires), c'était surtout le principe de la continuité des masses, celui des gradations dans les niveaux et celui de la clôture des espaces par ce système de « bras » enveloppant les groupes de pavillons.

Les trois architectes décidèrent en même temps d'utiliser la polychromie la plus intensive, en se référant à la tradition prus-

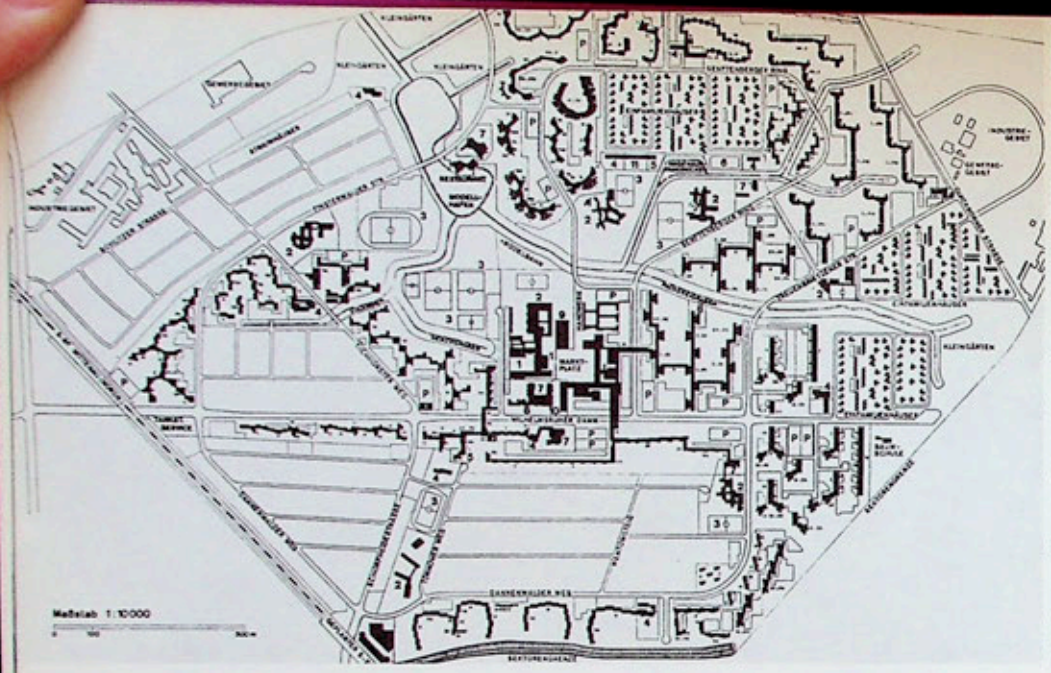
1 Le groupe de Fleig est situé dans une position privilégiée, le long de la Wilhelmsruher Damm. Long de près de six cent mètres, très horizontal, cet ensemble ne s'anime que par des décrochements de façade, auxquels la couleur apporte un utile concours: le rapport aigu des deux rouges (minium et rompu) avec le bleu de Prusse est très atturant.

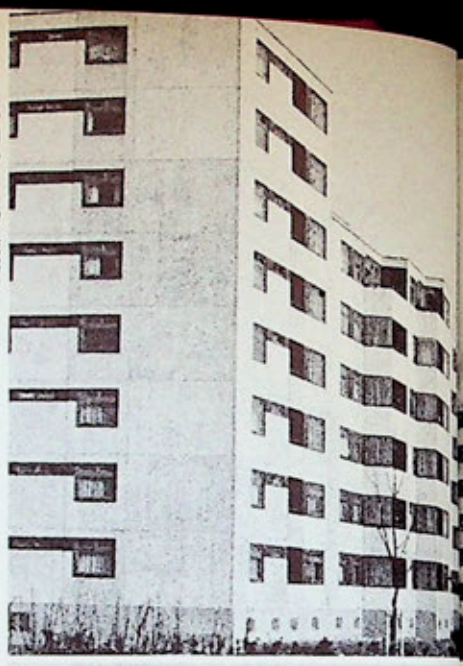
2 Faisant suite à ce premier groupe, les immeubles de Ludwig Leo affirment une brusque croissance verticale, très habilement menée et fortement décrochée sur sa face sud.

3 Les immeubles de Gisel enferment des « cirques » où les lignes fuyantes des bâtiments bas butent sur des tours implantées en ligne brisée. Juste derrière cet ensemble se trouve le « mur » de Berlin, distant de quelques mètres à peine.

4 Obtenir une silhouette aussi mouvementée en respectant les moyens de la préfabrication par panneaux est un des tours de force les plus significatifs de Märkisches Viertel.

5 Comme toute la section est, la partie construite par Ernst Gisel est en préfabrication lourde (on voit l'assemblage des panneaux). Jouant sur la portée d'une flèche de grue, il a construit des blocs massifs aux extrémités des bâtiments transversaux, du côté sud. Les décrochements s'augmentent de changements de plan en élévation.





3

1 Sur le plan-masse, on lit le centre (avec les magasins, les bâtiments publics et les écoles secondaires) enveloppé par une ceinture d'immeubles très élevés. La Wilhelmsruher Damm le traverse longitudinalement sous deux ponts successifs. Deux bras ouest et sud enveloppent des zones pavillonnaires anciennes. Un parc, suivi d'un lac, avec des ensembles sportifs et des restaurants, remonte vers le nord-ouest, dans le prolongement du lac de Tegel. Le dernier bras, encore inachevé, au nord-est, comprendra des immeubles de forme plus souple, autour d'un groupe de maisons individuelles.

2 La longue façade sud des immeubles de Gagès, prenant le relais de Leo, est animée par un décrochement continu du plus bel effet.

3 Sur sa face nord, au contraire, le groupe est totalement plat et horizontal offrant un repos, dans le rythme comme dans la couleur (murs de béton brut, encadrements rouge-violet).

4 Dès qu'on a quitté le centre, les immeubles de Gagès remontent brusquement.

5 Dans la partie dense de cette section, l'articulation redevient vivante, malgré la sévérité du béton.

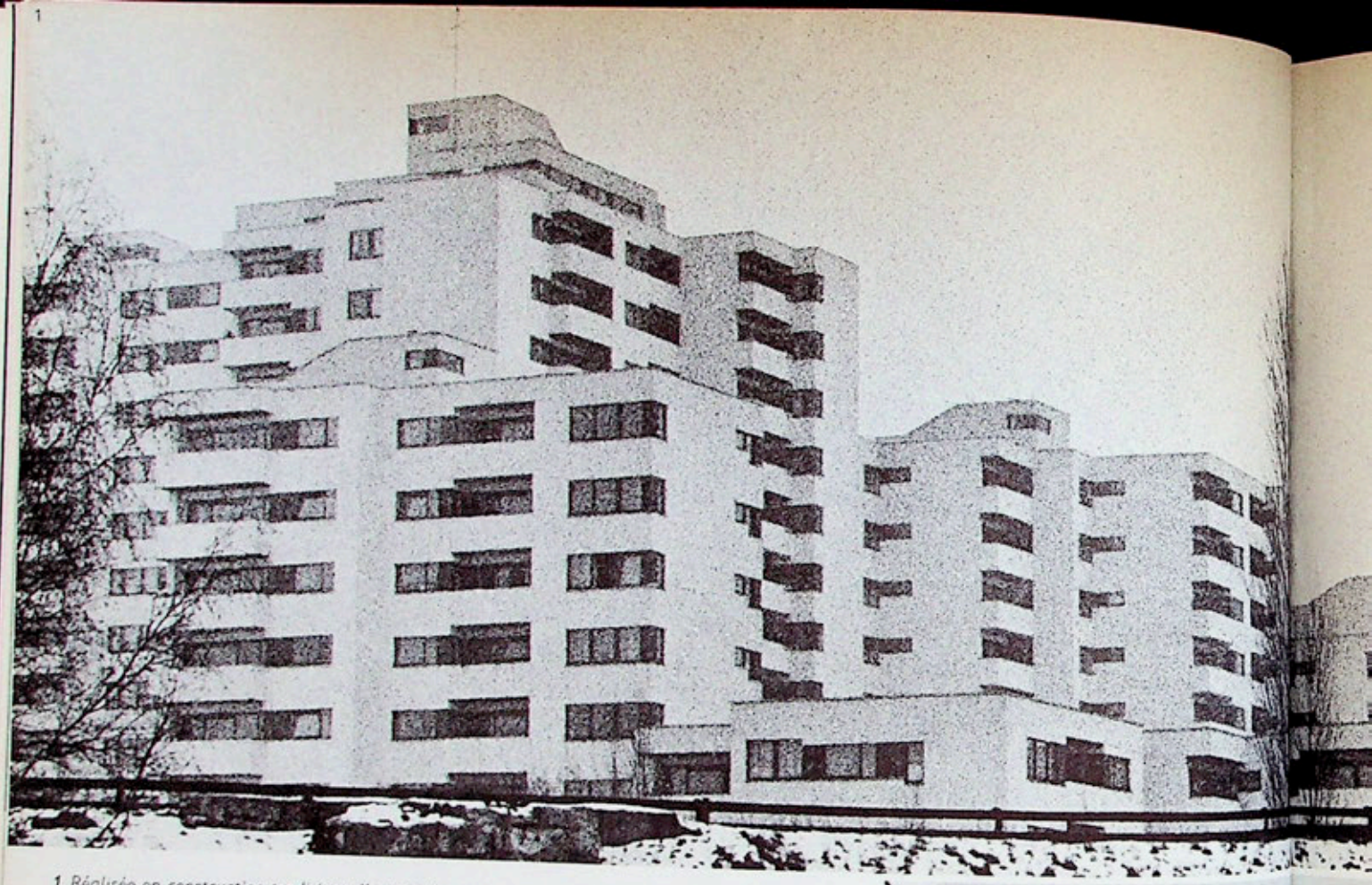
sienne, qui a coloré les plus beaux bâtiments du XVIII[e] siècle et qui, beaucoup plus récemment, avait été appliquée à l'ensemble trop mal connu de Berlin-Britz (voir pages 2-3).

Enfin, pour une affaire aussi importante, il leur apparut nécessaire de constituer une équipe très large. Ils firent donc appel à trente-cinq architectes, âgés de trente à quarante-cinq ans et en majorité allemands. Chaque architecte se vit confier une partie du programme, mais avec comme exigence d'admettre le principe général du plan-masse et d'accorder son ouvrage avec celui de ses collègues. On a ainsi constitué une équipe très unie sur le plan des principes et qui a réalisé un travail véritablement collectif, où chaque nuance de personnalité ne fait que renforcer la conviction globale.

Märkisches Viertel, dont la première moitié seulement est déjà terminée, est bâtie selon deux systèmes: la construction traditionnelle en béton armé à remplissage de parpaings enduits et la préfabrication lourde, système Camus ou Coignet.

La première tranche, au-dessus de la Wilhelmsruher Damm, vers l'ouest du terrain, est en construction traditionnelle Elle comprend un ensemble particulièrement intéressant, celui d'Herbert Stranz, qui a joué presque uniquement sur les déboîtements de volumes d'après un plan très souple enfermant cinq cours (voir pages 10-11). Les différences de niveau sont accentuées (trois à douze étages) mais la couleur réservée aux rez-de-chaussée. Il en est de même dans les sections voisines construites par Hansrudolf Plarre et par le professeur Oswald-Mathias Ungers (ce dernier se distinguant par le verticalisme très soutenu de ses façades denses, où le jeu de la couleur est employé, en arrière-plan, dans les fonds de loggia — voir fig. 5, page 5). Ce bras ouest se trouve confronté avec une longue horizontale faisant front sur le côté sud de la Wilhelmsruher Damm: ici, la couleur est employée à plein. On y retrouve les bleus sombres et les rouges utilisés par Stranz ou Ungers, mais cette fois l'architecte Fleig (originaire de Zurich, Karl Fleig a fait ses études à Berlin) les a utilisés pour colorer des volumes entiers: l'alignement, fortement décroché, voit la différence de ses plans successifs accentuée par le contraste des blancs avec les bleus et avec deux rouges désaccordés — un rouge minium et un rouge rompu. La stridence du rapport, parfaitement maîtrisée, est véritablement émouvante (voir figure 1, page 4, et figure 1, page 6).

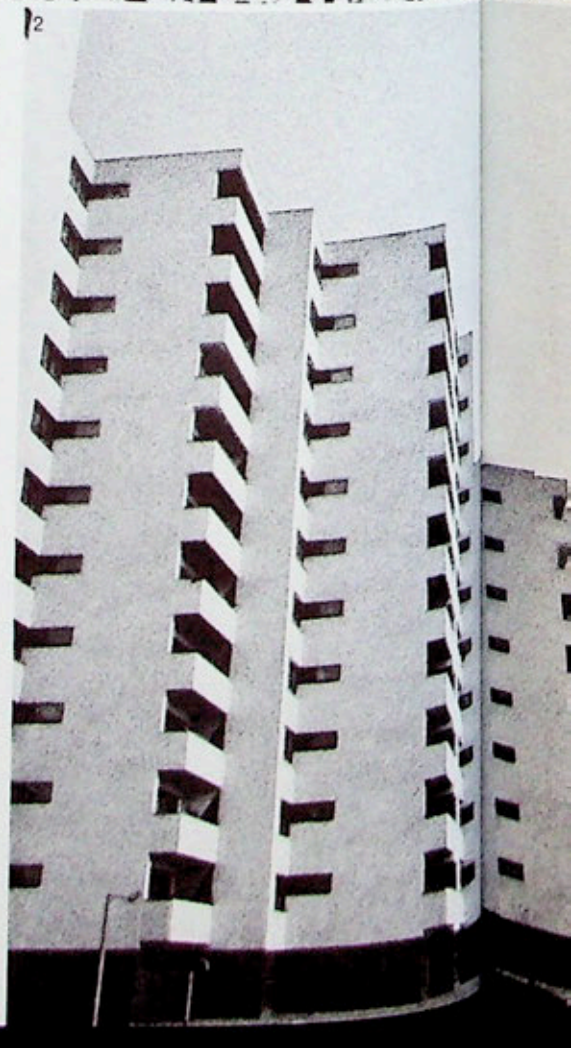
Près du centre, le relais des constructions de Fleig est pris par Ludwig Leo, qui a construit des immeubles élevés en préfabrication système Camus, avec une coloration de jaune vif soulignant crûment les balcons (voir figure 4, page 4 et figure 2, page 7). La force de l'architecture de Leo est indiscutable: les décrochements sont simples, autoritaires, s'associant parfaitement avec les ensembles voisins, et le choix de la couleur est si bien fait qu'il apporte l'élément d'équilibre ternaire sans lequel la première section ne se comprendrait pas. Pour souligner l'importance de cette association, les allèges d'un passage suspendu au-dessus des parkings encaissés sous la rue ont été peintes dans la même couleur minium que la section de Fleig, avec des réverbères bleus. Enfin, la Poste de Märkisches Viertel a été installée dans un pont traversant la Wilhelmsruher Damm et peint en jaune intense, avec le sigle des postes en bleu.



1 Réalisée en construction traditionnelle pour des raisons surtout sociales (lutte contre le chômage), la partie ouest offre en vis-à-vis les immeubles de Fleig et cet étonnant ensemble, tout à l'opposé, d'Herbert Stranz: ici, pas de couleur mais des croisements continus du plan, avec des variations de hauteur qui peuvent représenter jusqu'à neuf étages. L'effet de silhouette et le caractère presque madréporique de l'implantation sont tout à fait originaux: adaptés à la construction traditionnelle, ils pourraient l'être aussi à une préfabrication volumétrique.

2 Il y a quelque chose de savant et de raffiné dans les gradations d'étages et le système de saillies, reflet fidèle des associations de cellules.

3 Ces immenses « bras » d'immeubles continus se confrontent sans cesse avec les petites maisons de banlieue, perdues au milieu des arbres. Elles leur apportent, en contrepoint, ce caractère urbain qui leur manquait.

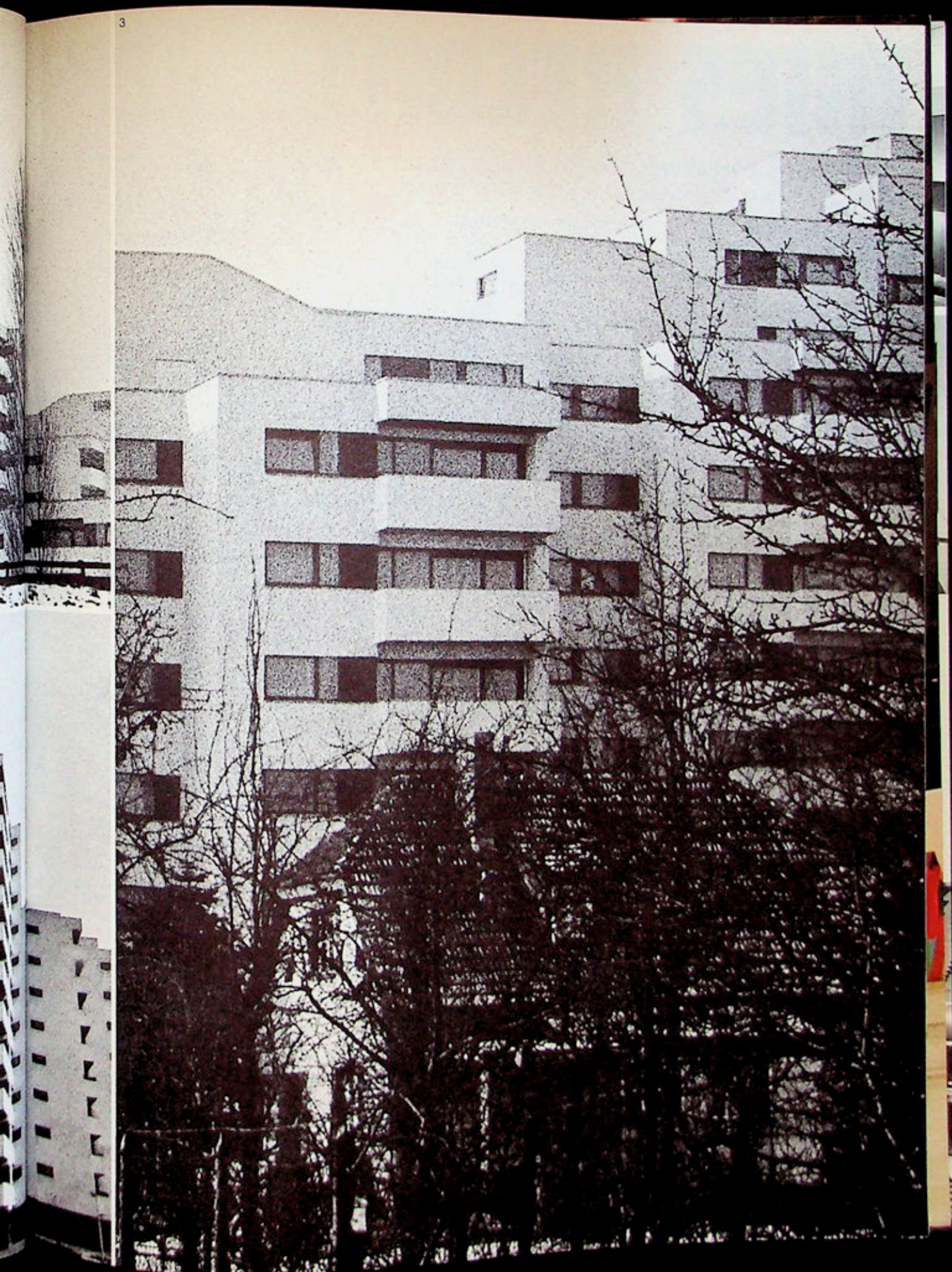


Ce pont, visible de loin, symbolise l'entrée du centre: les architectes l'ont conçu comme une porte de ville ouvrant sur le domaine de la vie commune. Il n'était pas en leur pouvoir de mélanger entièrement habitat et commerce, ils ont donc densifié l'habitat à l'entour, pour qu'on garde le sentiment d'être au centre, et prévu dans le secteur commercial plusieurs restaurants, des boutiques de toute espèce, un hôtel et même une cité d'artisans. Les écoles secondaires, les bâtiments administratifs et le stade devant se trouver là aussi, la vocation du quartier central se trouvera très affirmée, donnant à ces ponts franchissant la voie principale une signification autre que symbolique.

La conception architecturale du centre commercial, en voie d'achèvement, est beaucoup moins colorée que le reste de la ville: le béton brut y est employé avec des bandeaux de teinte sombre (architectes: Hans Bandel et Waldemar Poreike). La raison en est que le jeu des affiches et des publicités lumineuses a paru suffisant en soi pour ne pas faire de la surenchère.

Tout le long de ce centre commercial, terminé par un deuxième pont, la suite des constructions de Fleig et de Leo est prise par un long bâtiment bas, brusquement relevé de six à dix-huit niveaux dès qu'on quitte le centre. Cette partie en béton brut (voir pages 8-9) est animée par un jeu de couleur opposant les rouges et les mauves, dans les seuls encadrements de fenêtres. Son horizontalité dure, sa planitude est inverse de l'esprit de l'architecture de Fleig, dont elle reprend le contraste bleu-rouge en l'atténuant et en l'accordant. La préfabrication système Coignet y est soulignée, du moins sur sa face nord (un beau jeu de balcons décrochés anime la face sud, sur jardins). Le professeur René Gagès, de Lyon, connu déjà pour ses travaux à Bonparilly, s'est chargé de cette section difficile — parce qu'évidemment beaucoup moins généreuse dans le mouvement et dans la couleur — et ce qu'il a réalisé dégage une très forte personnalité (à laquelle en France peu de moyens avaient jusqu'ici été donnés de s'exprimer). Les trois sections de Fleig, Leo et Gagès, sur un kilomètre et demi de long, traversent le centre de part en part. Elles sont bloquées à l'est par l'amorce densifiée des bras nord et sud.

Le bras sud, qui enveloppe une zone pavillonnaire ancienne, a été construit par Bandel et Poreike dans le même style sévère que le centre commercial. (Suite page 58)



MIES RECONSIDÉRÉ

La Neue National Galerie de Berlin est-elle un « testament architectural » ou un échec, pour celui qui fut un des plus grands architectes de notre époque ?

PHOTOS MARC LAVRILLIER

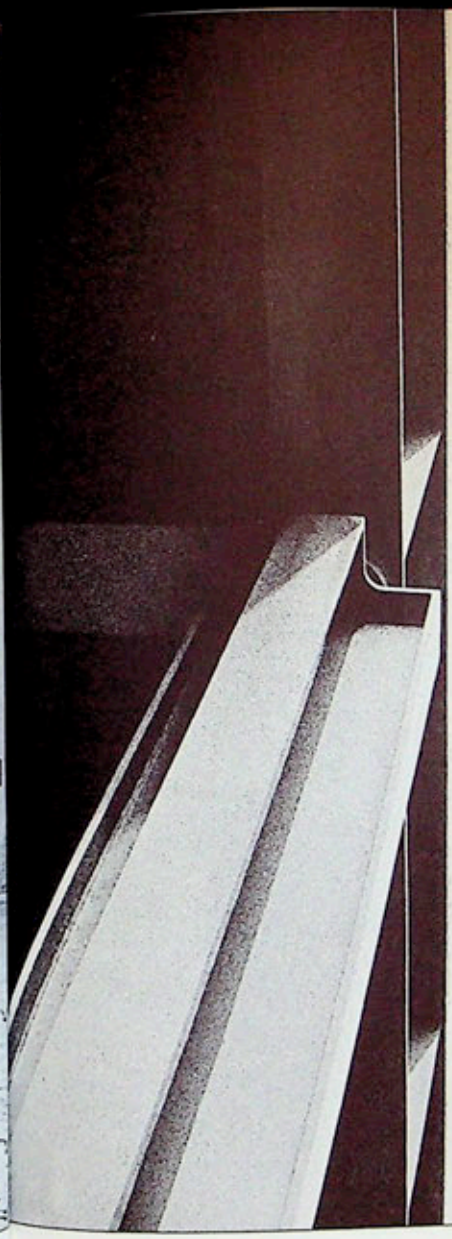
Le Musée du XX[e] siècle, « Neue National Galerie », de Berlin — la plus récente des œuvres de Mies van der Rohe — est pour ce dernier une consécration d'autant plus importante qu'on connaît le destin de l'architecture moderne en Allemagne sous l'ère hitlérienne. Mies van der Rohe, comme Gropius, Bayer ou Breuer, avait trouvé refuge aux Etats-Unis; c'est là-bas que l'expérience du « Bauhaus » a vraiment porté ses fruits, avec des œuvres aussi marquantes que les deux immeubles jumeaux de Lake Shore Drive à Chicago ou le Seagram Building de New York. Mais maintenant l'auteur du Pavillon de Barcelone revient à Berlin en maître incontesté: la « Neue National Galerie » n'est en rien une œuvre secondaire, elle aurait plutôt l'allure d'un testament architectural. Les Allemands, commanditaires de l'ouvrage, lui ont réservé dès longtemps une place de choix le long de cette « bande culturelle » qui, partant de l'île des Musées à Berlin-Est, se prolonge à l'ouest à travers Tiergarten, avec la Philharmonie de Hans Scharoun (voir L'Œil n° 110), la Bibliothèque Nationale en construction et six musées qui ont été projetés pour rejoindre le Palais de Charlottenburg: la « Neue National Galerie » est l'un d'entre eux.

Le plan d'urbanisme de Berlin, comme celui de la région parisienne, a été dessiné il y a dix ans à une échelle qui suscite aujourd'hui bien des critiques: ainsi cette « bande culturelle » procède-t-elle d'une conception démesurée des systèmes urbains, dévitalisés par un zonage systématique. L'urbanisme, depuis, a fait bien des progrès, provoquant des inquiétudes sur les décisions prises. Néanmoins, l'application du plan déjà engagé s'est faite, sur un vaste terrain nu qu'enferment au nord la Tiergartenstrasse, vis-à-vis des jardins de Tiergarten, à l'ouest la Potsdamerstrasse, qui est une avenue à grande circulation, et au sud le Canal de la Spree, bordé de quais romantiques. Cette situation ne manque pas d'être curieuse, elle est typiquement berlinoise: d'un côté, on trouve le Kurfürstendam, équivalent de nos Champs-Elysées, butant sur les ruines de la « Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche » — c'est ici le cœur du quartier d'affaires de Berlin-Ouest; de l'autre côté, le mur s'étend à travers les ruines des immeubles détruits, rendus plus lugubres encore par les chevaux de frise et les miradors. Tel est, à deux pas du mur, le site où s'est édifiée d'abord la Philharmonie, du côté de Tiergarten, puis, symétriquement, la Galerie du XX[e] siècle. Dans le vaste espace qui les sépare émerge un vieil immeuble solitaire, témoin d'un quartier disparu, et une charmante église, la Matthäus-Kirche, miraculeusement épargnée par la guerre. Les formes simples en sont égayées par la polychromie des assises alternées de brique jaune et rouge.

La Philharmonie de Scharoun en balance l'effet par la richesse de sa composition de volumes polygonaux associés au double voile curviligne des toitures. Malheureusement, si l'effet général des masses est admirable, le détail du traitement est négligé.

1 Sur un plateau dallé de granit, un large gril d'acier, porté sur huit minces colonnes: la Neue National Galerie de Berlin. Sur cette terrasse longeant le canal de la Spree, on a placé un stabile de Calder, offert par Axel Springer, le magnat de la presse allemande. A l'arrière-plan, la Matthäus-Kirche, puis la Philharmonie.

2 La sévérité sans appel du monument de Ludwig Mies van der Rohe s'accompagne d'une étonnante



justesse de dessin, comme en témoigne cette articulation entre le gril d'acier du toit et le pilier d'acier cruciforme. Le toit a été monté sur vérins et l'audace de sa structure se justifie par un savant calcul de porte-à-faux — chaque face a près de quarante mètres de longueur avec un porte-à-faux d'une dizaine de mètres à chaque extrémité, sans aucun support secondaire à l'intérieur.

3 Une autre sculpture colossale est placée sur la diagonale opposée de la terrasse. On voit mieux ici l'invraisemblable légèreté des supports et l'ampleur déséquilibrante du porte-à-faux: le tour de force technique devient une sorte de monstruosité. L'échelle, qu'on peut mesurer au personnage traversant le portique, fait près de cinq fois la hauteur d'un homme et ce n'est pas le doublement du rythme des vitrages en partie basse qui nous rapproche d'une dimension humaine — apparaissant de loin comme une allège, il ne fait qu'accentuer le truquage des proportions.

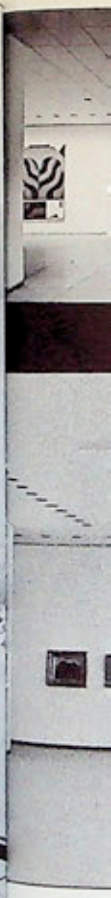
4 Sur le revers de la terrasse, une cour fermée a été disposée pour les sculptures. Elle communique avec l'étage enterré.Ce volume clos, allongé et sans profondeur est un espace-couloir, étouffant pour les visiteurs.

comme si Scharoun avait volontairement sacrifié l'extérieur à l'intérieur: il y a beaucoup de désordre dans la distribution des ouvertures et la variété des matériaux employés n'améliore en rien leur médiocre qualité. Qui ne connaîtrait pas l'intérieur s'en ferait une bien mauvaise idée.
Mies van der Rohe, avec la « Neue National Galerie », a voulu lui apporter une réponse en absolu contraste: aux formes complexes, des masses géométriques simples; au système de courbes étirées et d'obliques en mouvement, une pure orthogonalité; à l'illisibilité du volume, une clarté et une transparence complètes. La Philharmonie, d'un côté, la « Neue National Galerie », de l'autre, sont l'aboutissement de quarante ans d'architecture moderne dans deux directions antithétiques et complémentaires. Mais si la Philharmonie, malgré les faiblesses de l'extérieur, apparaît comme l'un des grands chefs-d'œuvre de notre époque, la National Galerie, elle, nous semble un échec: elle n'a certes aucun défaut, mais, de cette absence même de défaut, de cette perfection glacée, se dégage un incoercible ennui.
L'édifice se réduit à un large gril d'acier carré, de forte section, porté sur huit fins piliers cruciformes, très espacés. Tous les fronts sont vitrés et l'aménagement de l'espace intérieur se limite à quelques panneaux blancs mobiles, suspendus depuis le plafond. Cet étage transparent est porté sur un soubassement enterré: mettant à profit la déclivité du terrain, Mies van der Rohe a dessiné une grande caisse fermée revêtue de granit, affleurant au niveau de la Potsdamerstrasse en une sorte de vaste plazza; de l'autre côté, le volume se dégage peu à peu en soubassement, tandis qu'à l'intérieur, on l'a évidé pour en faire une cour destinée à la présentation des sculptures.
Le purisme de Mies van der Rohe trouve là son expression suprême: l'architecture n'est plus qu'un toit sur un mur de verre et sur un sol de granit. Le graphisme souligné du dallage et des caissons du plafond anime cet espace profondément théâtral: aucun obstacle vertical ne vient briser la nudité du plateau, sinon quelques praticables disposés avec effet. On aurait même, paraît-il, poussé le soin jusqu'à rectifier l'inclinaison visuelle des plans, comme pour le stylobate du Parthénon dont la géométrie est parfaite.
Malheureusement, là où l'énorme Parthénon se maintient par la puissance de ses murs et de son ordre dorique sans base, et là où le pavillon de Barcelone charmait par sa petite proportion, à la juste taille de l'homme, le Musée du XX^e siècle épouvante: c'est un espace colossal, dont la hauteur sous plafond écrase œuvres et êtres perdus dans un monde à une échelle truquée. Sans le savoir, sans le vouloir, Mies van der Rohe rejoint les néo-classiques hitlériens qui, en élargissant l'échelle des monuments antiques pour des raisons de prestige et de monumentalité, parvenaient à créer cette atmosphère démesurée, d'un effet psychologique écrasant et perturbant. Le Musée du XX^e siècle est un temple de l'art, il a toutes les ambitions du temple et tous ses défauts: il enferme son culte — au milieu de ce cadre surdimensionné, les tableaux se perdent comme de misérables objets. Même les œuvres les plus violentes sont réduites à une

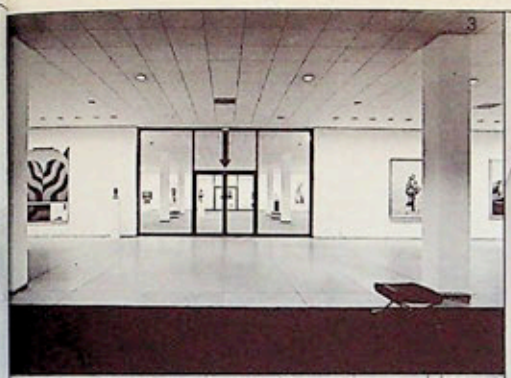
1 Les grandes salles blanches du rez-de-chaussée, construites sur un plan d'une absolue symétrie, sont portées par des piliers de béton, affirmés en retrait des vitrages qui ouvrent l'étage enterré sur la cour des sculptures: une lumière latérale crue éclaire un espace sans vie.
2 Les escaliers d'accès depuis l'entrée sont somptueux: des marches monolithes de granit délicatement profilées s'insèrent dans un limon d'acier. Mais la richesse du matériau ne nous sauve ni de l'indigence, ni de la disproportion: la

1

2



statuette de Giacometti placée sous le repos de l'escalier en est écrasée — il faut toute la lourdeur de la sculpture de Rudolf Aoflener (« Liebespaar », 1966) pour conquérir le premier plan.
3 Quand on se place dans l'axe, au débouché des escaliers d'angle, la symétrie de l'édifice apparaît pleinement — une flèche directionnelle est d'ailleurs là pour nous la souligner. La salle centrale expose des œuvres de Munch. Dans l'entrée sont des tableaux de Francis Bacon (« Portrait de George Ryer », 1967, à droite), le portrait de Mies van der Rohe par Marino Marini (bronze, 1967) et un tableau de Kumi Gregori (« Parking dans forêt au soleil », 1967). De part et d'autre de la salle centrale sont installées les machineries de climatisation, enveloppées par un circuit de salles historiques consacrées à l'art allemand des XIX^e^-XX^e^ siècles.
4 Toutes les salles débouchent sur la cour des sculptures. A partir d'un panneau central longitudinal, les écrans perpendiculaires se répondent symétriquement, comme des praticables de théâtre.
5 Le circuit historique est formé de salles éclairées à la lumière artificielle: leurs murs d'une blancheur éclatante et leur grande hauteur sous plafond ne sont guère favorables aux œuvres exposées, telles ces toiles d'Adolf von Menzel (à droite) qui auraient mérité un cadre plus intime. A gauche, tableaux de Friedrich Overbeck et Friedrich Wasmann, continuant une salle consacrée aux romantiques (dont Caspar David Friedrich).


3

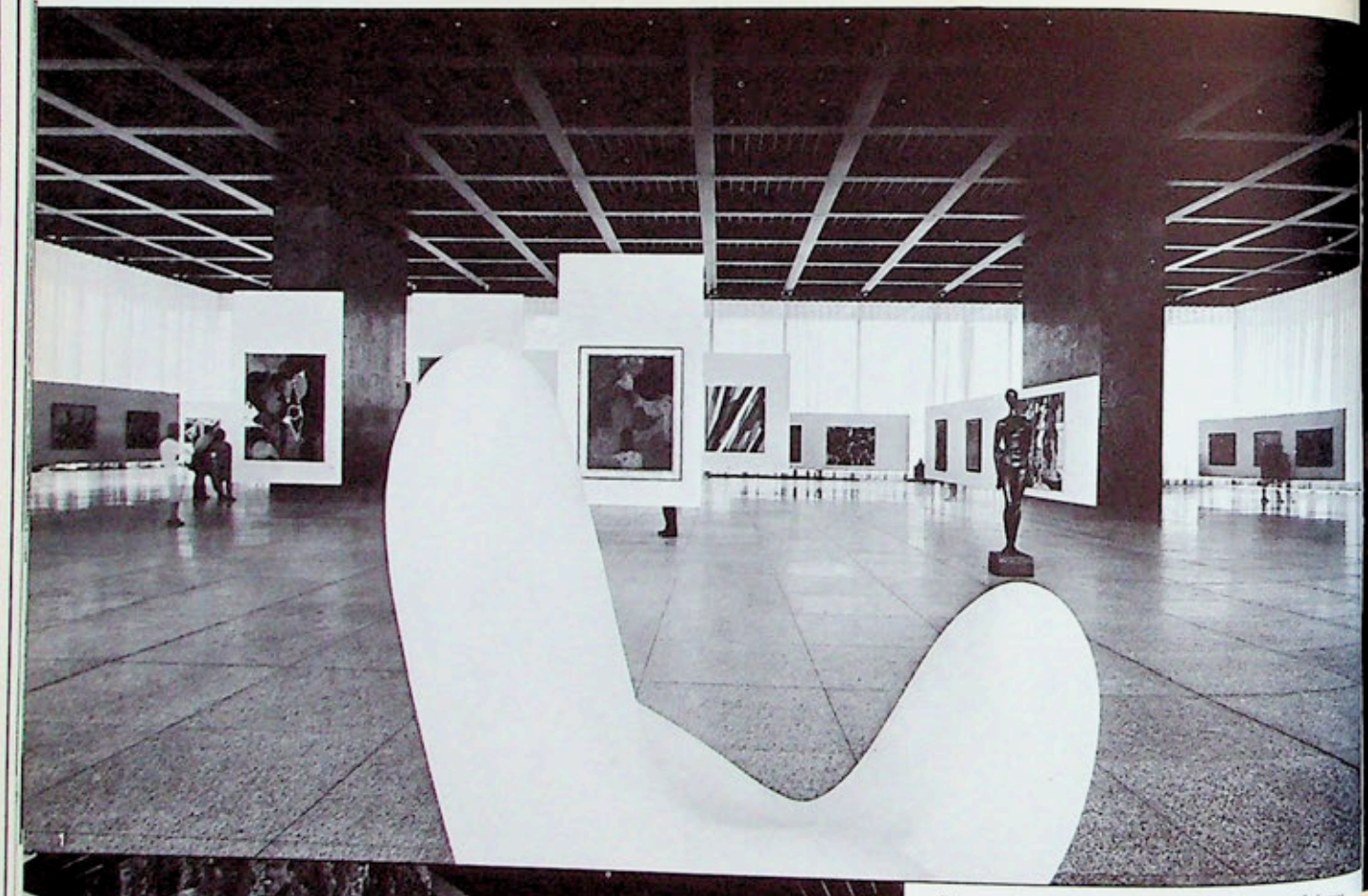
4

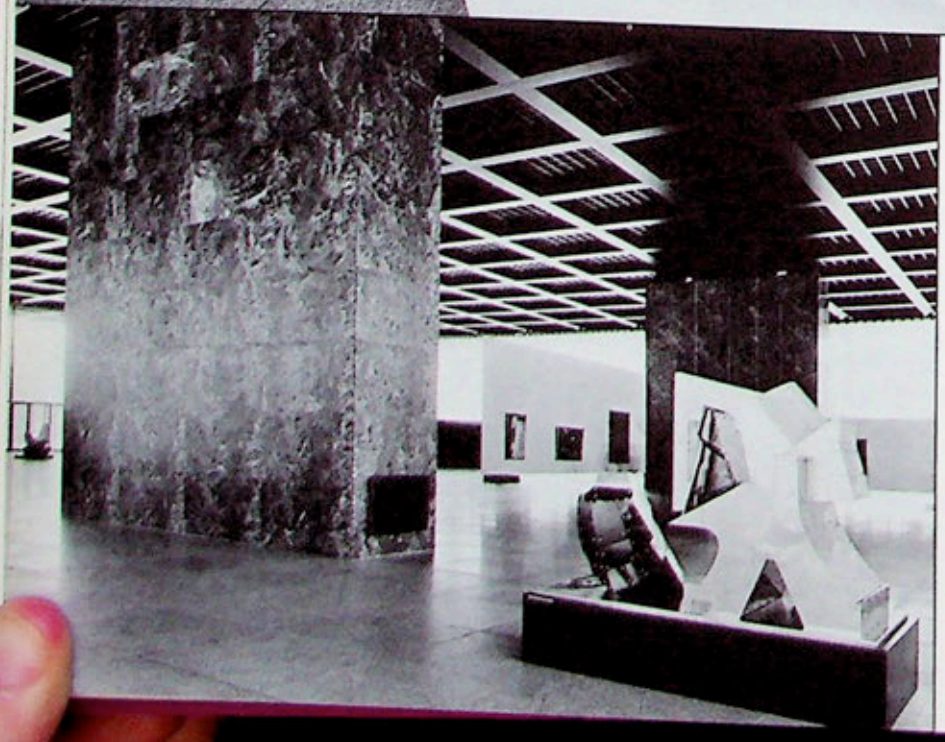
5

cruelle proportion: un point dans l'espace. L'architecture, symétrique et identique sur ses quatre faces, a perdu toute signification et toute direction. On aurait pu alors espérer que cette absence de mouvement en profondeur se rachèterait par une certaine force dans l'articulation de la structure: l'énorme gril d'acier ne repose en effet que sur deux petits piliers à chaque face. Mais ce tour de force lui-même aggrave le caractère étouffant et déséquilibré d'un édifice qui, démesurément haut de plafond, vous menace sous un immense et pesant couvercle, dont le porte-à-faux est vraiment inquiétant.
L'idée de Mies van der Rohe était, indiscutablement, de parvenir à une complète transparence et à une communication totale du musée avec l'extérieur: son édifice se veut une vitrine, une sorte de petit kiosque qui annonce les richesses cachées du sous-sol. Le parti est séduisant (encore qu'on puisse critiquer, sur le plan muséographique, l'installation de la majorité des salles en sous-sol et l'utilisation d'éclairages latéraux qui ne sont jamais favorables aux œuvres exposées) et, dans l'optique qui est celle de Mies van der Rohe, la dramatisation

de l'espace ne pouvait pas être obtenue autrement qu'il ne l'a fait: par le surdimensionnement qui monumentalise et par l'alourdissement des couronnements qui, en opposition, accentuera la transparence recherchée. Mais cette optique architecturale n'est-elle pas aujourd'hui stérile: l'intellectualisme grandissant de Mies van der Rohe l'a conduit au dessèchement. Lorsque dans les années vingt se définissait le Bauhaus, il y avait dans l'imagination des modernes tout un aspect de fantaisie dont témoignent les œuvres étranges d'Erich Mendelsohn et de Hans Poelzig ou les dessins de Bruno Taut. Cette imagination était un support à leur rigueur d'expression, demandant une discipline. Aujourd'hui qu'un vocabulaire a été depuis longtemps défini, expérimenté et perfectionné, on s'aperçoit que c'est le plus souvent l'imagination et la vitalité qui manquent, par un excès de « bon goût » et de classicisme moderne.

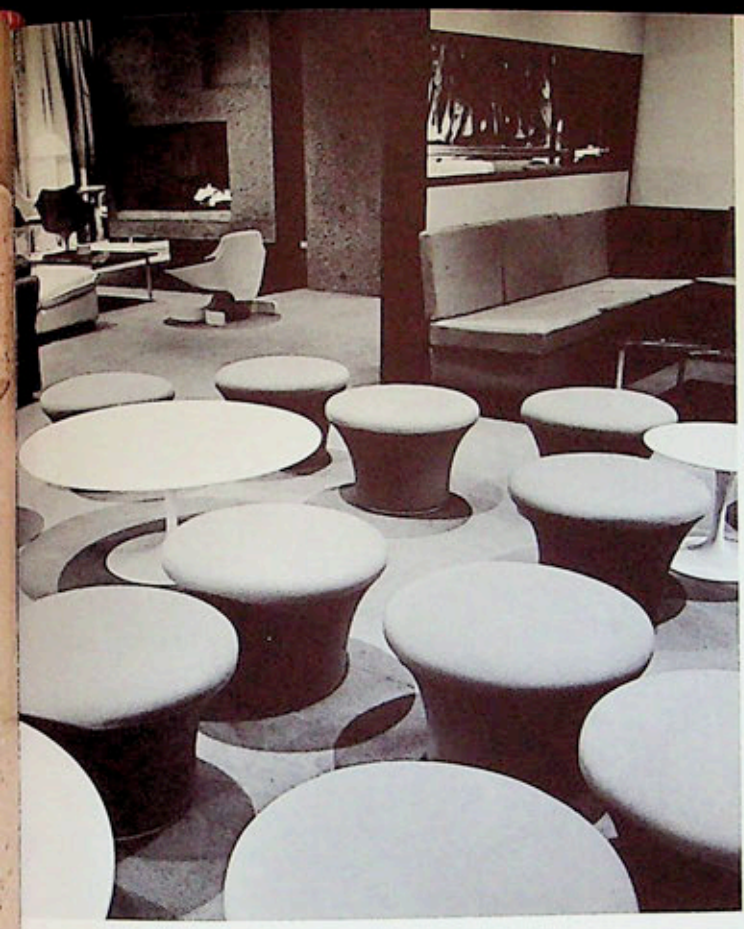
Quoi qu'il en soit, la Neue National Galerie de Berlin, luxueuse « sation-service » pour la culture, est une mauvaise conclusion à l'œuvre autrefois si belle de Mies van der Rohe. Voisine et rivale de la Philharmonie, elle est ternie par l'inépuisable vitalité de l'architecture de Scharoun, dont les défauts eux-mêmes ont pris du relief, face à cette perfection sans vie. Le purisme de Mies van der Rohe devait-il donc finir, comme celui d'Auguste Perret, dans l'académisme?

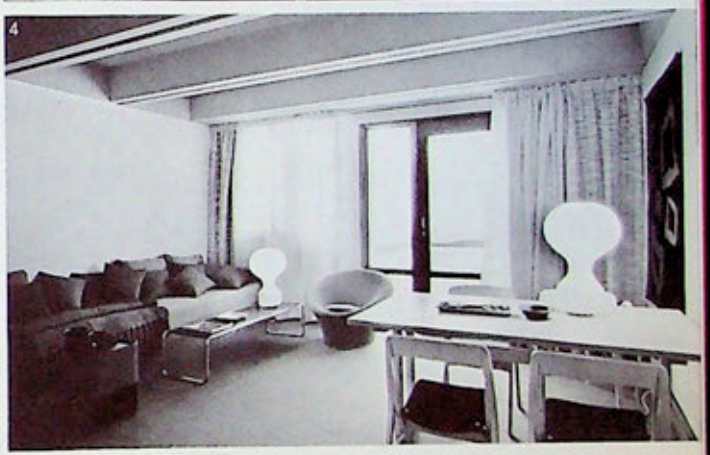




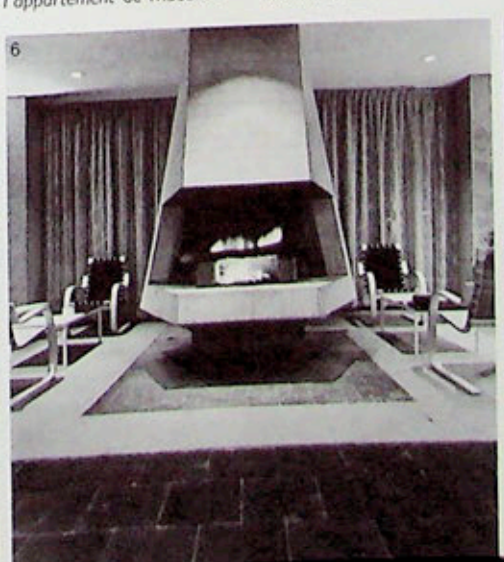
1 La symétrie monumentale alliée aux matériaux précieux font de cet étage un temple de l'art. On y voit des sculptures de Hans Arp, Wilhelm Lehmbruck et Hans Uhlmann. Entre ciel et terre flottent les panneaux de présentation des toiles — un Poliakoff dans l'axe, un tableau d'Ernst Wilhelm Nay à gauche, Piero Dorazio et Ben Nicholson vers la droite, puis R. B. Kitaj derrière le Lehmbruck.
2 Le rez-de-chaussée supérieur est entièrement soumis à l'effet du gril de plafond. Les seuls obstacles à la vue sont les deux caisses plaquées de marbre vert qui abritent les gaines de climatisation, placées vers l'arrière de la salle, dont le devant est occupé par les débouchés des escaliers et les vestiaires.
Les sols en granit prolongent ceux de la terrasse extérieure. Au premier plan, une sculpture de Detlev Birgfeld (« Capitulation », 1964-1965).
3 La toile de Serge Poliakoff (« Composition avec des formes rouges et jaunes », 1963) tient la vedette de cette présentation. Les toiles de Marino Marini et Piero Dorazio lui font pendant sur un second plan. Leur stridence est éteinte par le gigantisme du cadre, à tel point qu'on ne les distingue plus guère du Poliakoff, tout en tonalités assourdies.

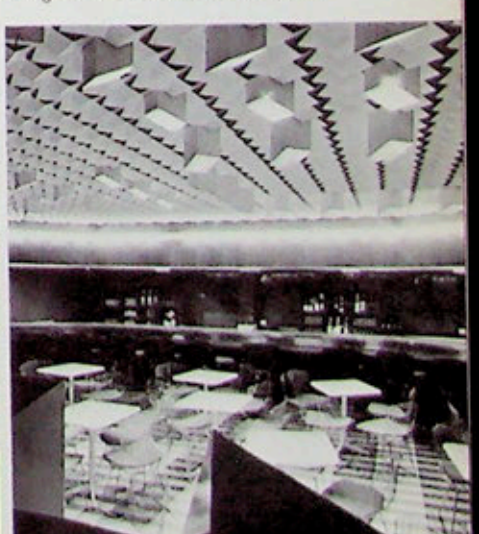
1 Le gra
cheminée
foyer se
d'Arman
Guéridon
quettes de
pés d'Agr
couvert e
2 Le bar
solarium.
et Fonctio
3 Chaqu
tion y est
a installé
dessinée
Pierre Pa
de lit en
4 Les ap
sont con



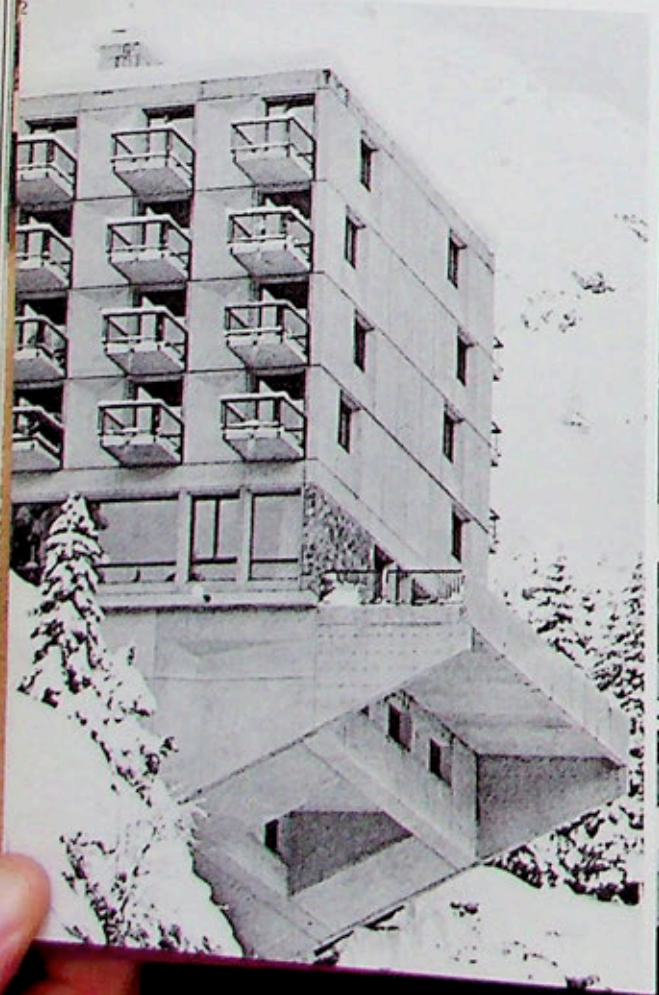


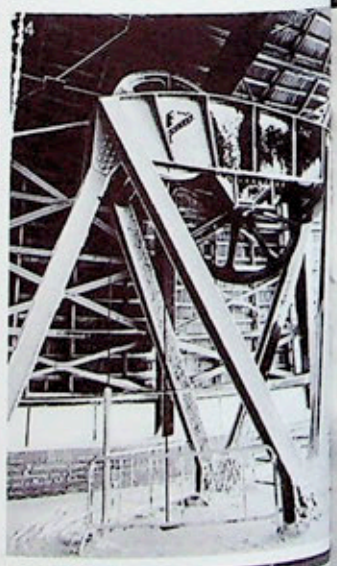
1 Le grand salon de l'hôtel Le Flaine est occupé en son centre par une large cheminée en béton bouchardé dont le volume parallélépipédique est aéré par un foyer se trouvant à hauteur d'œil lorsqu'on est assis. Au fond, un panneau d'Arman (dont les deux faces restent visibles, côté restaurant ou côté salon). Guéridon et fauteuil de Saarinen (Knoll Int.); de part et d'autre du foyer, banquettes de Magistretti garnies de skai blanc (Cinova, Design S.A.). Au fond, canapés d'Agnoli recouverts de tweed gris (Cassina, Formes Nouvelles). Siège bas, recouvert en peau de poulain, dessiné par Colombo. Lampes de Vera Fabre (Knoll Int).
2 Le bar de l'hôtel est aménagé dans un renfoncement, près de la terrasse du solarium. Guéridons de Saarinen et tabourets de Pierre Paulin (Artifort, Meubles et Fonctions) remplissent l'espace. Au fond, la cheminée du grand salon.
3 Chaque chambre comporte sa salle de bains et son grand balcon. La construction y est exprimée par un beau plafond, formé d'éléments moulés en béton. On a installé dans cet espace architecturé un mobilier de haute qualité: à la coiffeuse, dessinée par Breuer lui-même, s'ajoute une chaise de Saarinen, la chauffeuse de Pierre Paulin (Artifort) et des tables de chevet de Kartel (Design S.A.). Dessus de lit en tissus écossais et rideaux en voile de lin épais (Baumann).
4 Les appartements du Bételgeuse, l'immeuble contigu à l'hôtel Le Flaine, sont conçus dans le même esprit. La décoration de l'appartement de Madame Boissonnas reste fidèle à l'architecture de Marcel Breuer par sa sobriété: divans recouverts de tweed beige, table basse de Breuer (Knoll), fauteuil de Paulin (Artifort), grande table tchécoslovaque, chaises pliantes de Baumann (Formes Finlandaises), lampes «Gatto» (Floss, Formes Nouvelles), rideaux en voilage de lin blanc épais (Jacques Teinturier). A droite, une tapisserie de Arp (Galerie Denise René).
5 Les Gradins Gris, second hôtel de Flaine, sont aménagés presque aussi luxueusement que l'hôtel quatre étoiles. Dans le salon, une table basse, avec un relief de Roy Adzak (Iris Clert), des canapés d'Agnoli recouverts de tissu bleu ou orange (Cinova, Design S.A.) et un tabouret de Gerd Lange (Mobilier International). A l'arrière-plan, la cheminée. Sur la paroi opposée, une tapisserie de Albers (Galerie Denise René).
6 La cheminée, entourée de fauteuils d'Aalto, est dessinée dans un esprit différent de celle de l'hôtel Le Flaine; au lieu de faire écran dans le grand espace du salon, elle est placée juste en face de l'entrée pour accueillir le visiteur.
7 Les décorateurs de la Galerie des Marchands, Gérard Jardonnet et Michel Perthuison ont aménagé en son milieu un petit café, séparé du passage par un simple paravent de tôle laquée rouge. Le faux plafond et les caches des projecteurs répondent aux lignes brisées du paravent, créant un espace très mobile qui tranche par sa vivacité avec la rigueur des volumes architecturaux.

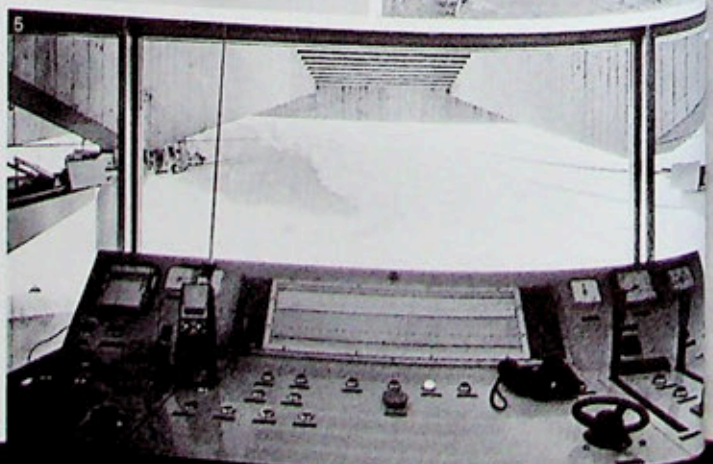




1 Un grand Forum occupe le centre de Flaine. On voit ici la Galerie des Marchands, installée dans un bâtiment bas, et derrière, l'hôtel Le Flaine, auquel succède vers la droite l'immeuble Bételgeuse, distribué par appartements. Lorsque les travaux seront terminés, les automobiles n'auront plus accès au forum.
2 En vue rapprochée, le porte-à-faux du Flaine est encore plus impressionnant. La terrasse du solarium et le salon largement vitré sont disposés au rez-de-chaussée, prolongé par le restaurant. Les étages sont consacrés aux chambres.
3 La Galerie des Marchands est associée à un immeuble appliqué contre la montagne: le Cassiopée, qui referme la place sur le côté opposé aux Gradins Gris. Les réverbères, couronnés par une simple boule en verre satiné, sont d'un dessin très heureux. Les uns sont en potence, éclairant les façades durant la nuit, les autres en candélabre. Leur style exprime bien le goût de Marcel Breuer.
4 La gare du téléphérique du Désert Blanc, dessinée par Gérard Chervaz et Alain Siebert et construite par Denis Creissels, ingénieur-conseil spécialisé dans les transports par câbles, est le seul bâtiment qui n'ait pas été dessiné par Marcel Breuer. Réalisée en ossature métallique, avec des moyens très simples, elle est enrichie par une polychromie assez vive. Même les parties techniques, comme cette énorme poulie, ont été destinées à être vues.
5 La salle de commande de la gare inférieure du téléphérique.
6 Au sommet du téléphérique, dont on aperçoit les pylônes peints en blanc, on découvre, d'un côté la chaîne du Mont-Blanc. De l'autre, la vue plonge sur le site de Flaine. Le Cassiopée est le grand immeuble à droite, Le Flaine et Bételgeuse sont au fond, les Gradins Gris encaissés par-devant, au milieu des épicéas. Le Cassiopée sera prolongé par un autre immeuble vers la station du téléphérique. Il y aura aussi une piscine auprès des Gradins Gris. Enfin, on prévoit un rang d'immeubles sur la terrasse naturelle qui longe la falaise au-dessus du Cassiopée.



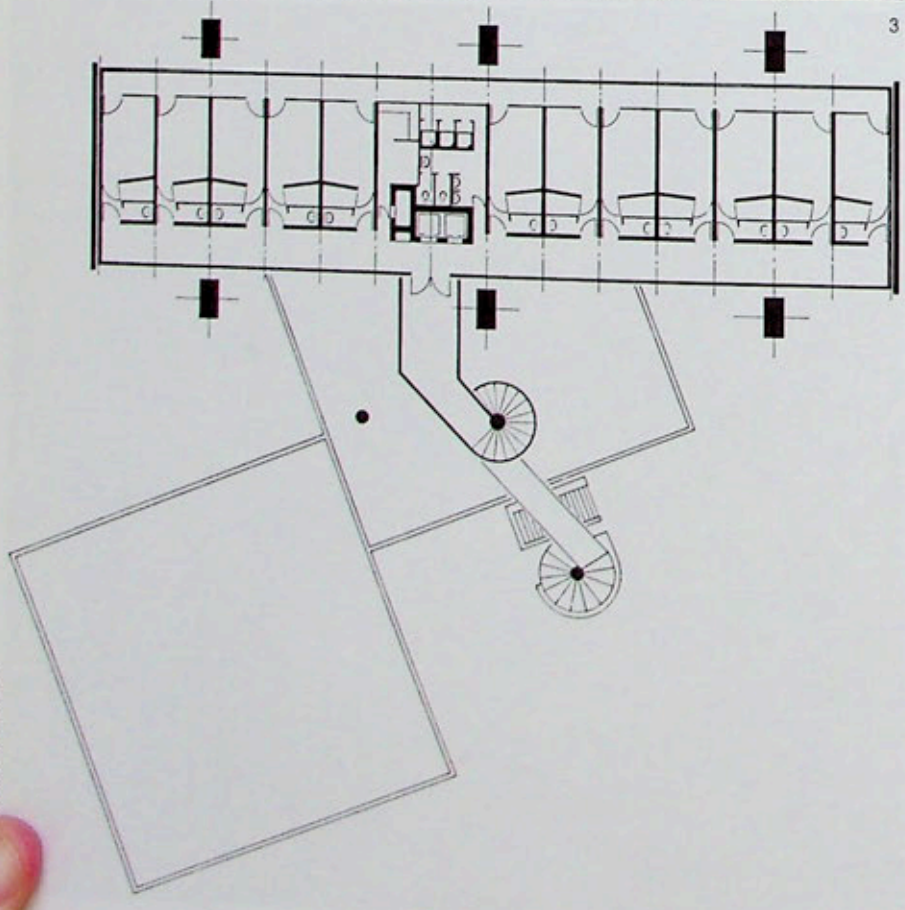




UNE CHARPENTE D'ACIER A LA CITÉ UNIVERSITAIRE DE PARIS

1

2



3

MARC LAVRILLIER

La Maison de l'Iran, à la Cité Universitaire de Paris, est l'une des constructions les plus spectaculaires en charpente d'acier qui aient été récemment réalisées en France. Elle est l'œuvre commune de deux architectes iraniens — Mossem Foroughi et Hedar Ghiai — et de deux français — Claude Parent et André Bloc, ce dernier intervenant en tant que plasticien.

A la Maison de l'Iran l'utilisation de l'acier est conduite avec une rigueur frappante: tributaire, certes, du « grand style des années 50 », où l'acier et le verre triomphaient outre-Atlantique, elle s'en distingue pourtant par la franchise du parti et l'articulation très ferme de la structure. André Bloc voulait qu'elle fût du « Mies van der Rohe réactivé »: elle l'est — une architecture très pure, très simple et très autoritaire.

Le choix du parti avait été dicté dès l'origine par la nature du terrain, situé sur une pointe triangulaire à l'extrémité occidentale de la Cité Universitaire: l'édifice à construire devait se situer parallèlement au Pavillon de l'Allemagne et à une distance au moins égale à sa propre hauteur. Les architectes ont été par ailleurs très rapidement amenés à décider que le bâtiment serait en simple exposition, sur sa longue façade Est, tout le côté Ouest donnant en effet sur le boulevard périphérique, à sa soudure avec l'autoroute du Sud: le bruit de la circulation rendait presque impossible l'ouverture de baies sur cette façade. Bâtir sur un terrain étroit un édifice sur un axe donné et en admettant qu'il ne pouvait ouvrir que sur une seule de ses façades, répondre par surcroît à un programme qui demandait cent chambres individuelles, c'était en fait se trouver déjà devant un parti déterminé: les architectes se sont décidés à bâtir en hauteur (l'édifice a 40 mètres de haut), cette décision étant entraînée par une dernière contrainte — le sous-sol, creusé de carrières, était instable, il fallait donc supporter la construction sur un minimum de points d'appuis.

Le bâtiment repose en effet sur six poteaux installés dans des puits qui traversent deux étages de carrières sur 22 mètres de profondeur. Les poteaux en béton armé sont arasés au niveau du sous-sol et reliés par des longrines. De ce socle se dégagent alors trois portiques d'acier, en caissons de tôle soudée de fort équarissage (1,50 x 0,83 m), hauts de 38,20 mètres. Des lisses longitudinales les relient au niveau du toit et à mi-hauteur, débordant en console à chaque

1 Deux grands caissons suspendus à une ossature primaire en tôle d'acier soudée constituent la Maison de l'Iran. Les pignons sont revêtus de panneaux d'amiante-ciment blanc striés par des raidisseurs métalliques. Sur la façade Ouest, aveugle, se place l'escalier principal, en hors-œuvre et ouvert.

2 La seule façade vitrée est à l'Est, donnant sur le parc de la Cité Universitaire par de profondes loggias devant les chambres des étudiants.

3 Le plan de l'étage courant montre les douze chambres et le bloc sanitaire auquel s'adjoint l'ascenseur. La dissymétrie est fonction de la position de l'escalier extérieur, reporté à gauche du portique

L'ossature de la Maison de l'Iran est digne des charpentes médiévales

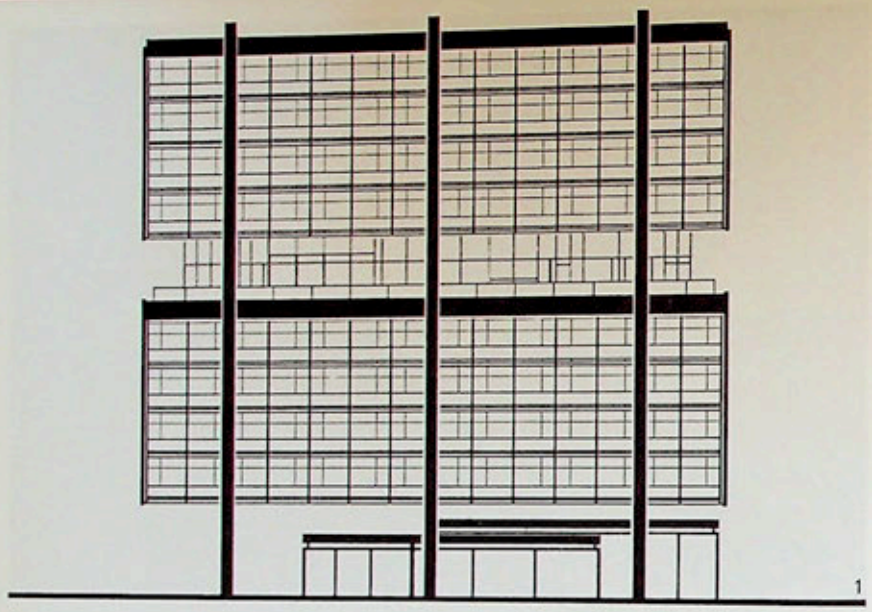
extrémité: ces deux plateaux solidement entretoisés maintiennent deux caissons de quatre étages chacun, qui leur sont suspendus, avec un vide entre eux. Toute l'ossature primaire des portiques et des deux plateaux est en tôle d'acier soudée — comme les Chantiers Navals, les entrepreneurs de construction métallique (et notamment la C.F.E.M., responsable de la Maison de l'Iran) ont dès longtemps adopté cette méthode qui réduit de beaucoup le poids en augmentant la robustesse des charpentes, dont l'ossature traditionnelle, alourdie par les rivets ou les boulons, ne parvenait jamais au monolithisme qu'assure la soudure. Mais pour arriver à ce résultat, on doit savoir que chacune des soudures a été minutieusement contrôlée, l'effort que chaque portique reçoit étant considérable et le risque en proportion énorme.

Les étages ont été installés à l'intérieur de l'ossature primaire. Il y avait diverses raisons à cela, les unes techniques, les autres plus proprement visuelles. On devait en effet tout d'abord craindre les risques d'incendie dans une charpente métallique apparente qui, se tordant sous l'effet de la chaleur, peut s'écrouler comme un château de cartes (ordinairement, on couvre le métal avec du béton armé, un peu comme autrefois on couvrait les colombages de bois avec du plâtre): il y avait donc intérêt à éloigner l'ossature du remplissage. On risquait également d'avoir des difficultés à la rencontre des planchers avec les portiques: la charpente « travaille » sous l'effet de la chaleur ou du vent et le jeu peut être considérable (il n'existe à la Maison de l'Iran qu'un seul point de friction, entre la gaine des ascenseurs en béton armé et les différents niveaux de planchers, et ce seul point a déjà donné beaucoup de difficultés). A ces questions techniques s'ajoutent des considérations d'ordre plastique visant à l'expression de la charpente, une fois admise l'option des portiques — celle-ci définie, nous l'avons dit, par l'instabilité des sous-sols.

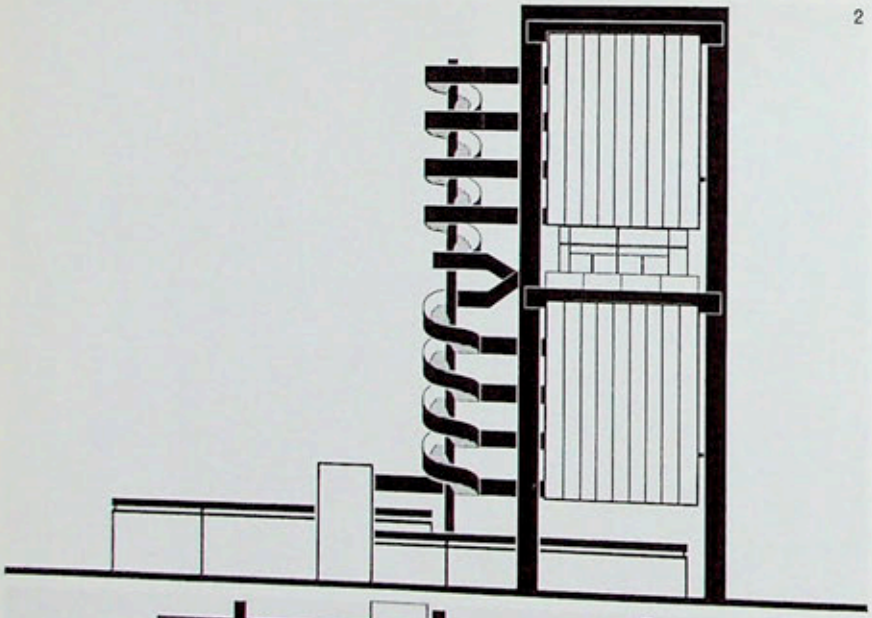
De la même manière, les étages sont en suspension dans la structure. Ce n'est pas le seul goût du paradoxe qui amène un entrepreneur à bâtir de haut en bas, mais quelquefois aussi des considérations très pragmatiques: aux Etats-Unis, où la méthode est courante, on a observé qu'elle était plus économique en temps, l'accrochage d'une suspente posant sans doute moins de problèmes d'orthogonalité que le dressage d'un

central. Une seconde dissymétrie se lit sur l'axe longitudinal, les chambres, ouvertes à l'Est (en haut du plan), étant protégées sur l'autre face par la double épaisseur du couloir et des cabinets de toilette. En partie basse, l'escalier extérieur se trouvera relayé par une vis en béton accolée au bâtiment bas.

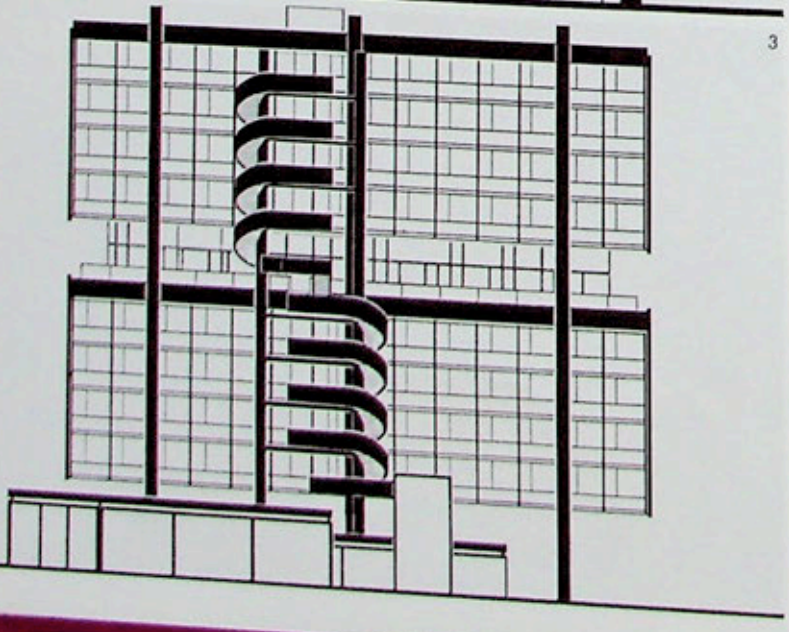
4 *La charpente d'acier soudé, formée de trois portiques reliés par des lisses longitudinales contient l'ossature secondaire, boulonnée, dont on voit ici les suspentes et le remplissage d'amiante-ciment. A l'arrière plan, les pavillons Deutsch de la Meurthe construits en 1920 dans un style gothique anglicisant pour les étudiants français.*



1



2



3

poteau et qu'elle évitait les dégâts dans les parties terminées (puisqu'il n'est pas nécessaire de les traverser pour continuer le chantier).

A la Maison de l'Iran, la première proposition des architectes avait été de construire non pas deux caissons également suspendus mais l'un suspendu et l'autre supporté. L'étage libre au milieu s'exprimait alors comme une véritable imbrication. Finalement, la logique même de la conception les a poussé à éliminer un parti trop formel et peut-être aussi trop immobile (la définition du volume bâti entre deux étages de poutraison affaiblissant l'effet de tension des caissons suspendus).

On peut discuter encore du choix de ces deux volumes au lieu d'un bloc unique: ici, l'argumentation des architectes est moins convaincante, bien qu'elle puisse se justifier à la fois pour des raisons d'économie dans l'ossature et de distribution des étages. Reconnaissons que l'ossature suspendue, réduite à quatre planchers, est effectivement beaucoup moins lourde et que les deux ponts forment un couple raidissant plus efficacement l'ossature des trois portiques. La distribution se conçoit elle aussi clairement: le bâtiment bas comporte le restaurant et les services; l'étage du milieu, avec l'appartement du directeur et des espaces communs, réunit les deux groupes de quatre étages de chambres. Cependant, si nous ne sommes pas parfaitement convaincus, c'est que la justification technique et fonctionnelle ne remplace pas l'hypothèse architecturale — et celle-ci (fractionnement de la masse en deux volumes parallélépipédiques superposés) paraît un peu factice. Elle est moins séduisante, avouons-le, que l'idée d'une imbrication qui aurait été à la fois moins honnête techniquement et plus immobile visuellement; mais qui avait justement ce quelquechose de stable et de complet dont l'édifice actuel est dépourvu: il manque d'assiette... A moins que ce déséquilibre ne soit la qualité essentielle d'un bâtiment, où la tension de la structure nous est parfaitement sensible?

Le plan de chaque étage, lui, est immédiatement satisfaisant: sur les quatorze travées, deux sont occupées par les ascenseurs et les sanitaires, le reste étant consacré à douze chambres, jumelées par paires sauf sur les travées extrêmes. Le plan n'offre pourtant pas une absolue symétrie: la position axiale du deuxième portique obligeait à décaler les travées correspondantes aux ascenseurs, celles-ci étant exprimées en façade par un magnifique escalier extérieur, totalement hors œuvre (il n'y a pas d'autre escalier dans le bâtiment et cette vis, en avant de la façade, a donc un rôle fonctionnel autrement important que les habituels escaliers de secours décoratifs, façon Unesco). Une dissymétrie identique se retrouve sur

1 L'élévation de la façade Est montre clairement la dualité de l'ossature et des caissons supendus, avec l'étage intermédiaire en retrait et le bâtiment bas.
2 Sur les pignons, le profil du portique est visible, ainsi que le changement de sens de la vis d'escalier entre le premier et le deuxième caisson.
3 Sur la façade Ouest, on s'aperçoit qu'il y a aussi un déplacement d'axe entre les deux moitiés de l'escalier métallique. Le remplissage de cette façade fermée reprend graphiquement le dessin de la face Est.
4 Cet escalier hors œuvre est vraiment le motif principal d'une façade austère. On aperçoit mieux ici la vis inférieure en béton, suivie d'un pont qui la relie aux deux vis métalliques alternées correspondant à chaque caisson. Le plan triangulaire de l'armature, dont les noyaux d'escalier forment les angles extérieurs, est à l'abri de toute déformation.

l'axe longitudinal: le côté ouest comporte un couloir de desserte continu, lié à l'escalier et au débouché des ascenseurs. Les chambres ouvrent à l'est sur des loggias, mais leurs cabinets de toilette les isolent encore du couloir. Ce dispositif était justifié par l'importance des sources de bruit sur la façade Ouest, qui est donc entièrement aveugle et doublement séparée des chambres.

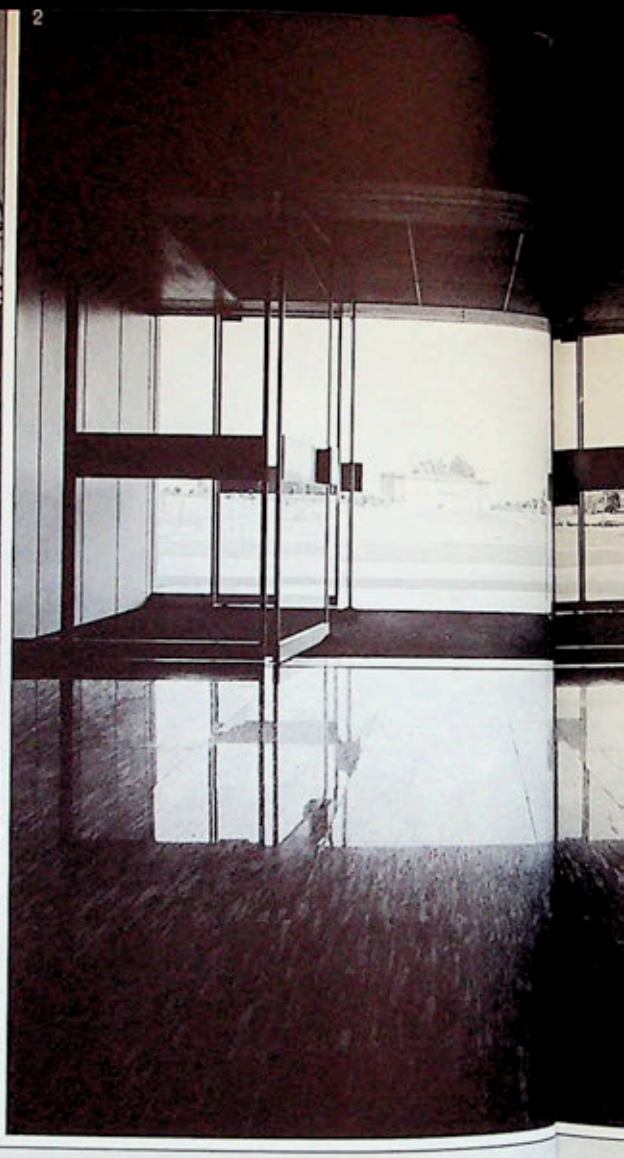
La charpente exprime fidèlement la nature du plan: des entretoises la renforcent au niveau des cabinets de toilette et tout le périmètre extérieur est contreventé par des poutres en chevron qui reçoivent l'effort du vent — celui-ci étant plus important sur les pignons et à l'Ouest, le contreventement y est plus important.

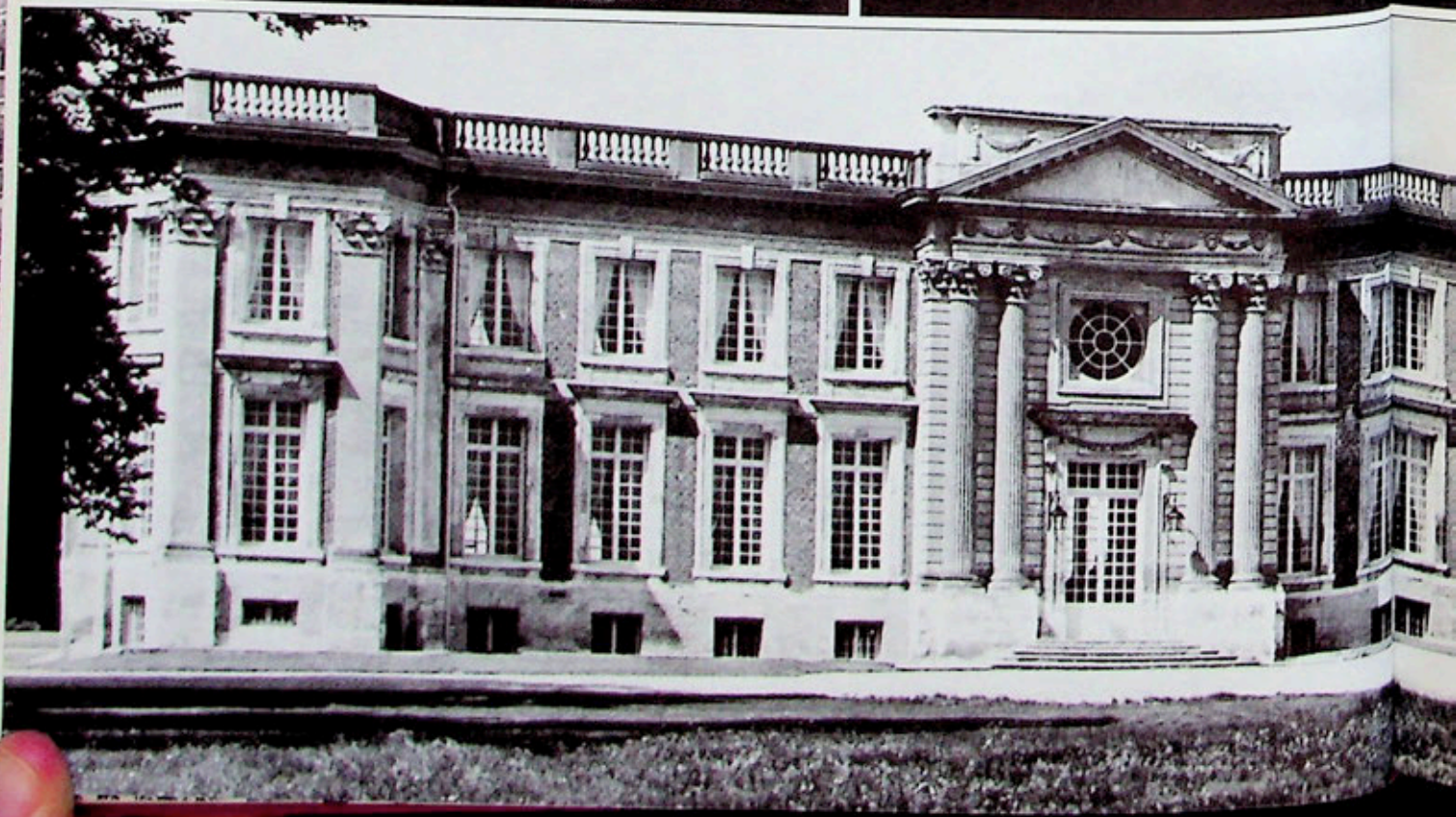
Toute cette ossature secondaire est boulonnée, ayant moins d'efforts à fournir que les portiques. Les planchers qui y sont installés sont d'un type assez particulier: ce sont des plaques de tôle nervurées en queue d'aronde (« Holorib ») sur lesquelles est coulée une chape de béton: le profil de la plaque l'associe étroitement au béton. Cette méthode avait le double avantage d'alléger les planchers et d'assurer une protection efficace contre l'incendie.

Dernier élément de la construction, l'habillage est en amiante-ciment comprimé blanc « Isosta », de Privas, à revêtement extérieur « Albanit ». Les architectes — se référant à l'échec des revêtements choisis pour la Caisse des Allocations Familiales de Raymond Lopez, où la beauté de la structure se trouvait littéralement gâchée par la laideur des panneaux de façade — se sont efforcés de trouver un matériau nouveau. Cela n'aura pas été sans difficulté: il fallait lutter contre des habitudes ancrées qui ont fait de certains matériaux tels que l'« Emalit » le revêtement obligatoire de toute architecture métallique, comme si l'équation verre émaillé plus métal était impérative. En choisissant l'amiante-ciment, on prenait le risque d'avoir à expérimenter un matériau dont on ne connaissait pas bien les caractéristiques, qui pouvait vieillir de façon fort incertaine — bref, on s'engageait dans une nouveauté, et il faut bien dire que les Français n'aiment guère les nouveautés! Mais le résultat n'a pas déçu les espérances: l'amiante-ciment est un matériau très beau, qui a des qualités de grain et de matité tout à fait comparables à la pierre, sans cet aspect ripoliné de la plupart des matériaux industriels.

C'est avec un soin presque méticuleux que nous nous sommes attachés à la description de la charpente métallique dans la Maison de l'Iran, mais il faut bien dire que c'est elle qui donne tout son intérêt au bâtiment: l'architecture, ici, se transcrit totalement dans la technique, il n'y a pas d'effets plastiques, il y a simple expression dans un langage cohérent et précis, sans concession (les sections des aciers sont celles du calcul, obtenues à l'ordinateur). Est-ce l'expression formelle qui s'inscrit dans un vocabulaire préexistant? Sans doute, mais elle imprime à ce vocabulaire une force telle qu'on a pu souvent dire que l'architecture de la Maison de l'Iran était formaliste et soupçonner même les portiques auxquels elle se suspend d'être grossis pour les besoins de la cause...: tout bien réfléchi, ce doute est à lui seul un compliment, il prouve une véritable adéquation des moyens et de l'expression.

A la rencontre des deux vis supérieures, on voit le premier noyau se prolonger dans le vide, relié à l'autre par des traverses. Derrière, la puissance des portiques et des ponts auxquels se suspendent les caissons est d'autant plus frappante que la vue est plafonnante.





Un outil somptueux: Belbeuf

Rares sont, en France, les édifices aussi bien équipés que le siège de l'« Ancienne Mutuelle », à Belbeuf, près de Rouen

L'« Ancienne Mutuelle » de Rouen, fondée en 1817, est aujourd'hui un groupe puissant, constitué par la réunion de huit sociétés provinciales d'assurances dont le réseau d'influence s'étend à travers toute l'Europe. Son siège social était encore situé, récemment, sur la place de la cathédrale de Rouen — dans un étonnant immeuble fin de siècle qui avait partiellement résisté aux bombardements mais qui, fort délabré, aurait exigé des travaux considérables sans assurer pour autant l'extension nécessaire aux bureaux de la société. On avait donc pris le parti, dès la Libération, de le remplacer par une tour. De multiples projets furent faits, se heurtant les uns et les autres au « veto » des services du Ministère des Affaires Culturelles chargés de la protection des abords de la cathédrale de Rouen. C'est ce qui a amené finalement l'« Ancienne Mutuelle » à une décision audacieuse: l'installation de son siège social à une dizaine de kilomètres de Rouen, dans le domaine de Belbeuf, où subsistait un château du XVIII[e] siècle au milieu d'un parc déboisé par suite de la guerre.

On a commencé d'abord par replanter le parc et par restaurer le château, agréable petit édifice construit par le Marquis Godart de Belbeuf entre 1764 et 1780 sur des plans qu'on attribue à Soufflot. Des travaux considérables furent faits pour sa remise en état, l'édifice étant à demi ruiné.

Pendant ce temps, une commission spécialisée s'était penchée sur les problèmes que posait l'installation du nouveau siège social sur ce terrain éloigné de la ville et dépourvu de moyens de communication. On établit également un programme des surfaces nécessaires (on a eu l'intelligence d'y prévoir des extensions, même considérables, et d'envisager des changements de structure ou d'affectation des services). Bref, cette implantation fut étudiée très sérieusement.

Le même souci d'organisation a décidé la société à faire appel à un mandataire (la Société d'Etudes Financières et de Réalisations Immobilières) pour l'organisation du chantier, en même temps qu'elle choisissait l'architecte, J. Roux-Spitz, et les décorateurs (Van Hout et Goudeman). Grâce à cette organisation, les plans ayant été établis en 1964, les travaux ont été réalisés

1 Implantée dans un repli du terrain, sur un éperon dominant la vallée de la Seine, à Belbeuf, la tour de l'« Ancienne Mutuelle » se présente comme un signal, qui relie le nouvel édifice à la vieille ville de Rouen. Ses parois teintées de glace verte, en Parsol Saint-Gobain, l'associent au paysage, dont elle ne se distingue que par le graphisme du mur-rideau en aluminium (Schwartz-Haumont).

2 Placé déjà dans une situation privilégiée au rebord de la falaise, le nouveau siège social devait aussi entrer en rivalité avec un château préexistant. Une grande allée, de près de 400 m. de long, unit les deux édifices, implantés sur des axes différents qui leur assurent l'autonomie nécessaire. On voit, depuis l'entrée de l'immeuble, le château se profiler à l'arrière-plan. Le rez-de-chaussée, entièrement vitré, laisse la vue sur l'ensemble du parc.

3 Le marquis Godart de Belbeuf construisit ce château conseillé par Soufflot, entre 1764 et 1780. Quand, il y a dix ans, l'« Ancienne Mutuelle » acheta le terrain, la propriété était totalement dévastée. Des travaux considérables ont été entrepris pour la remise en état de l'édifice, aujourd'hui affecté au Conseil d'administration et au Comité d'entreprise. Le charme de ce délicat bâtiment de brique et de pierre valait bien la dépense et ne pouvait que mettre plus en valeur le nouvel immeuble. La distance ménagée entre les deux bâtiments évite par ailleurs tout effet d'écrasement.

en 21 mois (plus 4 mois d'intempéries), entre octobre 1965 et novembre 1967, avec au total moins de vingt jours de retard sur le planning.

La tâche était pourtant difficile: le siège social de l'« Ancienne Mutuelle » est un outil technique de la plus grande complexité, non seulement par la souplesse de ses aménagements intérieurs et la qualité du conditionnement d'air, mais par son système, unique en France, de classement et de transport des dossiers de police d'assurances.

Le parti architectural est classique: il s'agit d'une construction en verre et acier, climatisée, qui oppose une tour de 16 niveaux à un bâtiment long de 7 niveaux, sur un éperon au-dessus de la vallée de la Seine.

L'implantation est privilégiée, à plus de 120 m. au-dessus de la Seine, sur le rebord de la falaise. La société commanditaire voulait un bâtiment qui se voie de loin et elle voulait une tour, pour accentuer ce caractère de signal.

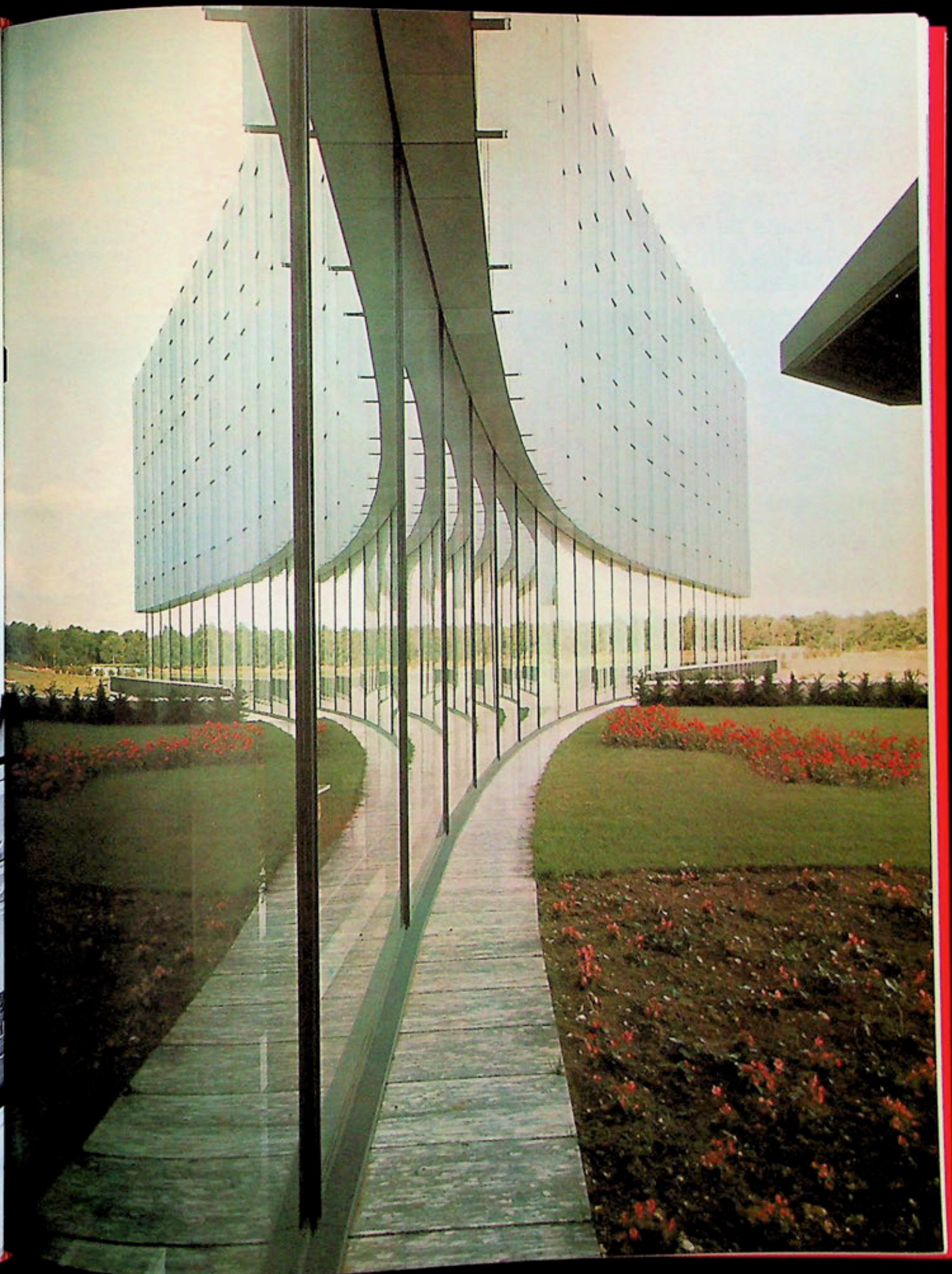
(Suite en page 60)

1 La liaison entre le bâtiment bas, tracé en arc de cercle, et la tour, dont le plan est en navette, ne manque pas d'habileté. Elle évite ce que le contraste aurait de trop dur et elle permet aussi, dans un édifice à l'horizontalité dominante, un accent vertical. Au niveau de l'articulation entre les deux corps, qui correspond à l'entrée, le couronnement circulaire souligne l'élargissement du plan. Dans cette vue aérienne, la situation de l'édifice est très visible, avec les méandres de la Seine, la forêt de Rouvray puis dans le lointain, Rouen et l'immense flèche en fonte de sa cathédrale.

2 Le bâtiment bas est distribué par un escalier accessible depuis l'entrée. Le dessin en a été donné par Raymond Subes. Cet escalier double la batterie d'ascenseurs, fort importante dans cette partie qui est ouverte au public.

3 Une salle de conférences de 130 places est aménagée au rez-de-chaussée. Le plafond en érable vernis évite les résonances tout en déguisant éclairage et gaines de climatisation. Les murs sont couverts de tissu gris-beige et les fauteuils sont bleus. Le choix de trames différentes pour les sièges, les panneaux et le plafond anime ce monde de demi-teintes.

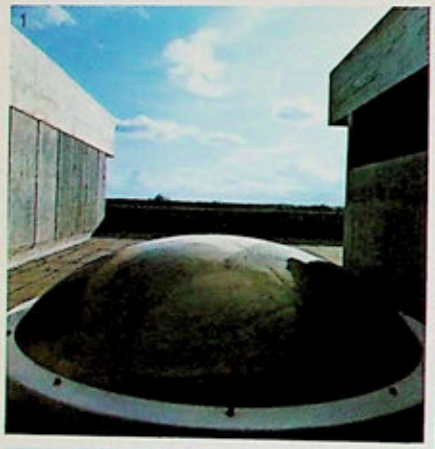
4 Les façades en mur-rideau ont près de 7000 m² de surface. Les rez-de-chaussée sont vitrés en glace claire, qui en souligne la transparence, tandis que les étages sont en glace Parsol de Saint-Gobain, dont la teinte bronze s'harmonise avec celle des allèges en Emalit. Visuellement, cette immense surface courbe réfléchissante est d'un très bel effet mais elle n'était pas sans risques: aussi les constructeurs ont-ils préféré qu'elle soit réalisée en verre trempé.

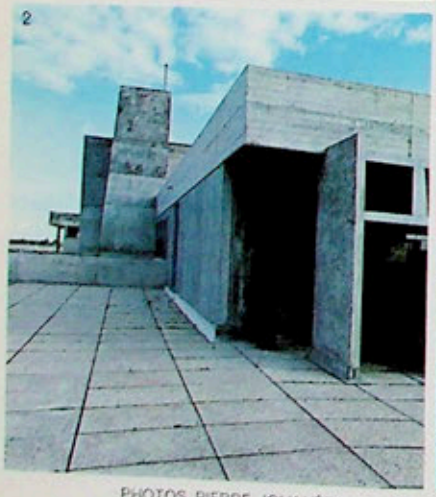


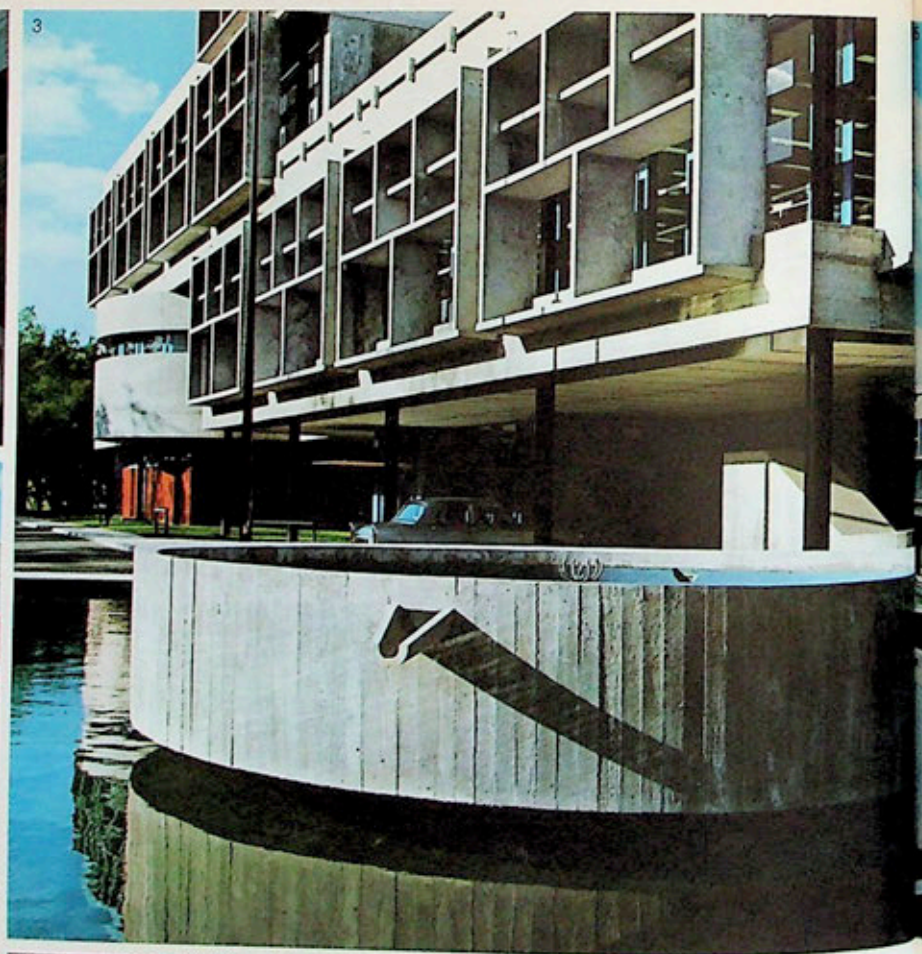
EXERCICES DE DÉBOITEMENT

Une équipe de jeunes architectes, en quête d'un vocabulaire simple et neuf, propose trois expériences d'association de cellules élémentaires

Depuis le Centre de Traitement de l'Information EDF à Issy-les-Moulineaux et surtout depuis Cap Camarat (voir L'Œil numéro 120), l'atelier Renaudie, Riboulet, Thurnauer et Veret s'est acquis une large réputation dans le milieu des architectes français. Leurs dernières réalisations témoignent des mêmes qualités que les précédents ouvrages. Nous avons retenu trois d'entre elles: le Centre aéré de la Ville de Montrouge, dans le domaine de Villelouvette à Egly (Essonne); le Service Interrégional du Traitement de l'Information (S.I.T.I.) n°3, pour EDF-GDF à Orléans La Source (Loiret); et deux immeubles







PHOTOS PIERRE JOLY-VÉRA CARDOT

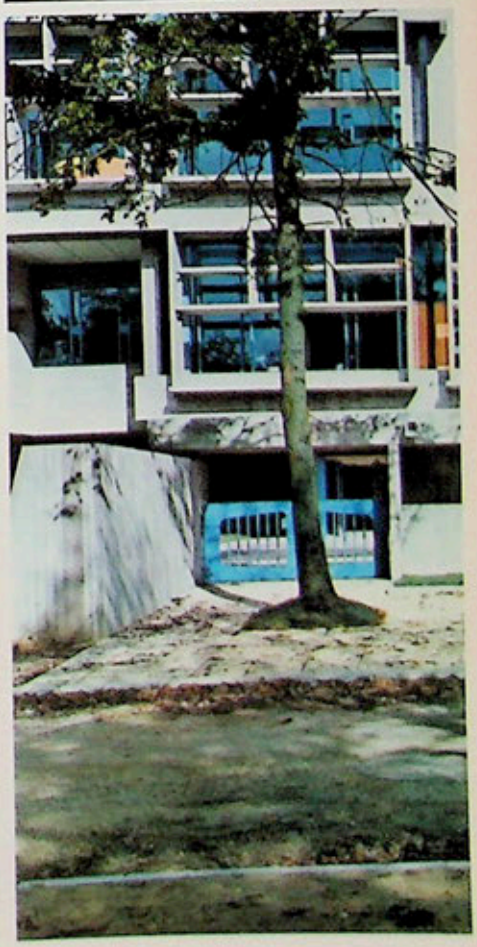
1 Sur la terrasse du toit, à Orléans-La Source, émerge l'un des grands oculi bombés qui éclairent les salles d'ordinateurs, installées à l'étage inférieur et profondes de près de quinze mètres. Bureaux et salles de conférences sont situés sur cet étage de couronnement.

2 Au même niveau, on aperçoit l'angle d'un des deux groupes de bureaux, puis le noyau central, avec les cheminées de ventilation du conditionnement d'air, et, à l'arrière-plan, le second groupe de bureaux, en symétrie diagonale. L'ossature apparente en acier est indépendante des cloisons et des pare-soleil, en béton préfabriqué.

3 Le traitement des façades découle entièrement de la symétrie diagonale du plan. D'un étage à l'autre, les salles de façonnage et d'ordinateurs se répondent en alternance avec des terrasses, dont celle du premier étage est occupée par une

d'habitation à Ivry-sur-Seine, également pour Electricité de France.
Ces trois édifices, bien que de programme et de physionomie très différents, se regroupent dans une même recherche d'association des formes répétitives en béton armé. A Villelouvette, c'est une dalle-champignon qui sert de cellule de base: son association très souple correspond aux besoins diversifiés d'un centre de loisirs pour les enfants et s'intègre fort bien à un site mouvementé. A Orléans et à Ivry, un même principe de plan pivotant — un demi-tour pour l'un, un quart de tour pour l'autre, à chaque étage — a été adopté, offrant une grande variété d'aspect dans les volumes. Mais tandis qu'Ivry reste avant tout une expérience dans le domaine de l'habitat, applicable ensuite à des programmes plus amples, Orléans est un ensemble achevé dont la physionomie exprime bien les particularités de fonctionnement (l'utilisation des ordinateurs oblige à une protection rigoureuse contre les écarts de température ou de degré d'humidité): la structure légère et les façades obturées par des brise-soleil correspondent aussi bien à la nécessité d'amples volumes qu'à cette protection contre l'extérieur.

ORLÉANS



rotonde (salle de réserve des bandes magnétiques) un bassin rond lui fait pendant sur ce côté, qui est celui de l'entrée principale, au Sud-Ouest.

4 Des logements de fonction sont situés à proximité du milieu des arbres. Ce sont quatre maisons individuelles disposées de biais en ligne brisée, avec de grandes terrasses à l'étage.

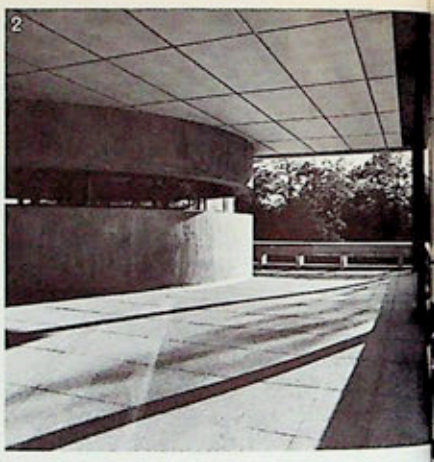
5 Sur la façade perpendiculaire, au Sud-Est, on aperçoit, en succession verticale, un magasin à papier, la salle de façonnage, puis la rotonde de tri postal et la seconde salle d'ordinateurs. Le bassin se prolonge tout au long.

6 A l'angle Ouest, la rotonde s'accompagne d'un volume cylindrique, qui correspond à la prise d'air du sous-sol.

7 Au niveau de l'entrée, les extrémités des salles déboîtées se recouvrent, dans l'axe du bâtiment.

ORLÉANS

Le Centre d'Orléans-La Source, qui porte le n° 3 dans les services de traitement de l'information réalisés pour Electricité de France — Gaz de France, est implanté sur un terrain plat et boisé. L'édifice s'organise autour d'un noyau central avec les circulations verticales, les sanitaires, fluides, câbles et gaines de conditionnement d'air. Sur une trame régulière de 7,50 m de côté, le plan se répartit alors symétriquement à chaque étage le long des diagonales principales. En sous-sol sont les installations techniques pour la production d'électricité et le conditionnement d'air. Cet étage technique se soude avec le noyau vertical. La symétrie diagonale commence au rez-de-chaussée avec deux grands magasins à papier; au premier, deux salles de façonnage, plus petites, et sur les terrasses restées libres, deux rotondes, l'une pour le tri postal, l'autre pour la réserve des bandes magnétiques; au deuxième, les deux salles d'ordinateurs; au troisième, sur une surface très réduite, les bureaux et la salle de conférence avec des terrasses couvertes; au quatrième, sur la terrasse du toit, émerge le noyau central flanqué des quatre gaines de ventilation.
Toute l'ossature a été réalisée avec des



1 Les bassins qui longent la façade Sud-Est ont une grande utilité fonctionnelle: ce sont les bassins de refroidissement pour le conditionnement d'air. Les architectes ont préféré en tirer parti plutôt que de les déguiser sur le toit, comme on le fait généralement. Les rampes de jets d'eau se mettent en marche automatiquement, rompant de temps à autre le calme de ces grandes terrasses vides.

2 Les salles de façonnage du premier étage communiquent avec les terrasses couvertes réservées par le croisement du plan. Une partie seulement en est occupée par les salles en rotonde complètement dégagées.

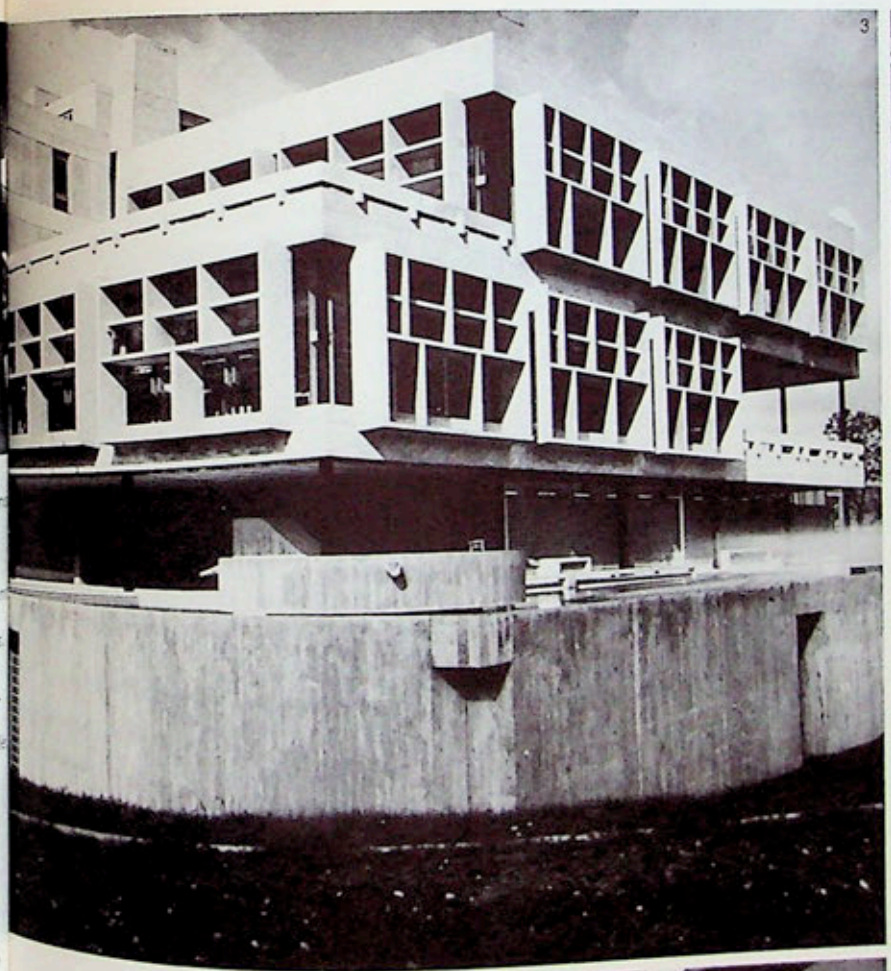
3 Sur les angles — ici, au Sud — la structure du bâtiment apparaît plus clairement. Le soubassement de béton brut qui enferme les sous-sols est dégagé par un fossé. Au-dessus, le rez-de-chaussée reste très évidé, tandis que le premier alterne volumes creux et volumes pleins à l'intérieur d'un cadre rectangulaire. Puis les étages suivants vont par retraites successives, jusqu'à ce que seul reste le noyau central flanqué des cheminées de ventilation.

4 La légèreté de l'ossature d'acier est très apparente au rez-de-chaussée, où l'avant-plan des brise-soleil ne vient pas la masquer. La technique de construction fort audacieuse qui a été employée permettait une libération presque complète des surfaces de plancher, déterminant de vastes espaces sans aucun cloisonnement.

5 La vue d'une des salles de façonnage, au premier étage, avec au fond le tri postal, montre l'ampleur des volumes ainsi dégagés à l'intérieur de l'enveloppe.

6 Les piliers de support sont indépendants aussi bien des vitrages, placés en retrait, que des pare-soleil accrochés sur le rebord de la dalle.

poteaux d'acier et des poutres d'acier précontraintes supportant des dalles de béton dont l'effort est ainsi en partie annulé (système L.K. Wilenko). Toutes les façades, dans les parties fermées, sont protégées par des brise-soleil en béton préfabriqué: ces protections, avantageuses pour le conditionnement de l'air, ont aussi un rôle plastique important.
Le centre d'Orléans, dont les premières études ont été faites en juin 1966, a été ouvert en mai 1968: ces délais très courts ont été en grande partie rendus possibles par la technique d'ossature adoptée, qui permet le décoffrage rapide des planches.


3

5

6

4

VILLELOUVETTE

Le domaine de Villelouvette est constitué d'un grand parc en assez forte pente vers le nord. Vingt-quatre dalles-champignons s'y divisent en deux ensembles principaux de part et d'autre d'un chemin d'accès, buttant vers l'ouest sur la piscine, qui est associée à une dalle séparée. Le groupe supérieur reçoit 125 petits enfants, le groupe inférieur 300 grands. Un axe vertical légèrement décalé divise chacun de ces groupes en sous-groupes de six dalles-champignons qui sont, l'un, associé très librement, l'autre, regroupé en carré avec deux salles annexes.
Dans le groupe supérieur, qui est celui des petits, les six salles fractionnées reçoivent les enfants, tandis que le « pavé » principal sert au réfectoire, avec les cuisines d'un bord et les lavabos de l'autre. Cette distribution a été prétexte à quelques effets tectoniques simples: le dôme pyramidal des cuisines est obtenu par le renversement de la dalle-champignon, tandis que les lavabos sont enfermés dans une caisse de béton barlongue, aux extrémités arrondies, formant contraste avec l'ensemble des masses orthogonales.
Le groupe inférieur comporte lui aussi une série de petites salles fractionnées vers l'ouest, favorisant les activités en contact

1

2

3

1 Des dalles-champignons, associées librement ou groupées en carré, constituent deux ensembles distincts pour des enfants d'âge différent. On voit ici le revers du groupe inférieur, destiné aux plus grands: des petites classes isolées entourent la salle principale.

2 La piscine, qui sert aux uns et aux autres, se trouve reportée vers l'Ouest. A l'arrière-plan, le groupe inférieur.

3 Sous le même angle, en vue rapprochée, chaque salle apparaît très autonome. La pente étant au Nord, la lumière est rattrapée par les décrochements. Le vitrage complet de la partie supérieure détache clairement les murs d'enveloppe en brique et les dalles-champignons de béton.

4 La réunion de quatre dalles constitue une vaste salle commune, qui a plus de seize mètres de

direct avec la nature et individualisant au mieux les salles. A l'est, quatre salles groupées peuvent s'unir en une seule grande pour des activités collectives.
Il n'y a pas de programme plus simple, plus souple ni mieux adapté aux activités de ce centre qui permet aux enfants de la Ville de Montrouge de passer chaque semaine toute une journée en plein air, au milieu d'un parc. A la fois sur le plan du fonctionnement (qui favorise une pédagogie nouvelle), sur celui de la rigueur des moyens mis en œuvre et sur celui de l'intégration au site, le domaine de Villelouvette est hautement appréciable.

4

côté (on voit ici la grande salle du groupe supérieur, où les piliers sont disposés en quinconce). Les murs vitrés et le sol carrelé s'opposent par leur simplicité avec le beau plafond mouvementé en béton brut. Des tabourets de toutes les couleurs, percés de découpes différentes, forment un mobilier amusant, adapté aux enfants qui, ici, les ont associés en une composition pyramidante pleine d'invention.

5 Ce lavabo fait communiquer le réfectoire avec la grande salle du groupe supérieur, dont on aperçoit quelques meubles. Les murs du passage, plus fermés que ceux des salles, sont éclairés par des meurtrières verticales régulièrement espacées. Le plafond bas reste en béton brut, comme la sous-face des dalles-champignons. Le contraste discret des hauteurs de plafond et du rythme des baies (vertical ou horizontal) anime l'espace.

5

IVRY

EDF souhaitait réaliser douze logements de fonction sur le terrain même de son usine d'Ivry, dans un espace triangulaire particulièrement ingrat, puisqu'il borde l'usine d'un côté et une autoroute de l'autre. Les architectes ont décidé de considérer ce programme comme un terrain d'expérience et ils se sont refusés à construire là des maisons individuelles: ce sont deux petites tours jumelles de sept et cinq étages qui se répondent, constituant en elles-mêmes leur propre paysage. Sur un noyau central, le plan est animé d'un mouvement hélicoïdal, chaque étage pivotant d'un quart de tour, ce qui réserve des volumes extérieurs hauts de deux à trois étages. Chaque étage n'a qu'un seul appartement et l'ossature est constituée par le noyau central qu'assistent quatre voiles et quatre poteaux cylindriques en béton armé, visibles à chaque niveau.
Ce plan conviendrait certainement mieux à une distribution plus complexe, offrant plusieurs appartements, et à une élévation plus imposante comme celle des tours de vingt ou trente étages pour lesquelles ce traitement est, en fait, prévu. Si l'on admet Ivry comme un prototype, on comprend pourtant ses buts, très semblables en fait à ceux qui ont animé des archi

1

2

3

4

5

1 Les de
plantés
grande c

2 et 5 T
avec des
couple a
ingrat d

3 Pour l
préfabri
comme
clôtures

4 A cha
du noya
en avan
étages p
tour, un
le secon
la façad
à droite
fenêtre
le balco

6 Les de
qui suit
triangle
groupes
ment un
à referr

7 La vu
lement
ment de
« L » pl
niveaux

8 Sur l'
on voit
poteaux
tent tou

tectes comme Anger, Pucinelli et Loyer pour la Tour Potain, rue de Flandres à Paris, ou pour les trois tours jumelles de l'Ile Verte à Grenoble (voir l'Œil n° 158): dans le domaine de la tour d'habitation en béton armé, l'imagination des architectes français a été ces dernières années très productive, ce qu'on ne saurait dire pour les tours de bureaux (en particulier à la Défense, à Paris)! Quoi qu'il en soit, Ivry est une très bonne expérience qui fait espérer, dans un proche avenir, une quelconque réalisation «en vraie grandeur», sur le même principe et dans des conditions moins sévères.

1 Les deux immeubles jumeaux d'Ivry sont implantés dans un terrain étroit, le long d'une voie à grande circulation. L'un a cinq étages, l'autre sept.

2 et *5* Tous deux sont conçus sur le même plan, avec des volumes très déboîtés. Ils constituent un couple animé qui fait oublier le caractère par trop ingrat du paysage environnant.

3 Pour les séparer de l'usine, des lames préfabriquées en béton sont fichées en terre comme des pieux: elles remplacent les mornes clôtures de grillage et sont autrement élégantes.

4 A chaque étage, le plan tourne de 90° autour du noyau central. On voit ici d'abord une chambre en avancée dont la présence se répétera quatre étages plus haut, puis, après un premier quart de tour, une pièce d'angle avec un balcon; après le second quart de tour, trois chambres, répétant la façade dont on aperçoit l'amorce juste au-dessous à droite; enfin, le pignon du séjour, percé d'une fenêtre mezzanine — la baie principale ouvre sur le balcon ménagé à droite.

6 Les deux immeubles sont implantés sur un axe qui suit leur diagonale. Cet axe forme la base d'un triangle dont la pointe est constituée par trois groupes de quatre garages, affectant grossièrement une forme semi-hexagonale. Le dispositif tend à refermer l'ensemble sur lui-même.

7 La vue générale des deux immeubles parallèlement à l'axe principal montre, dans le déboîtement des étages, la persistance d'un schéma en «L» plus ou moins souligné, qui associe les niveaux deux par deux.

8 Sur l'angle d'un des deux bâtiments, à l'entrée, on voit l'un des quatre voiles et l'un des quatre poteaux qui, appuyés par le noyau central, supportent toute la construction.

POLYCHROMIES

RANÇAISES

Autres gammes pour une autre lumière, les teintes nuancées de « La Maurelette », près de Marseille, s'opposent aux couleurs tranchées de Märkisches Viertel, à Berlin

La Maurelette est un ensemble de 748 logements sociaux réalisés dans le cadre des primes et des prêts du Crédit Foncier, sur un terrain de 10 hectares et demi, dans le quartier de Saint-Joseph, à Marseille. La plus grande partie des appartements est destinée à la location et appartient aux employeurs soumis à la taxe de 1% pour le logement de leurs salariés, mais un certain nombre de logements sont la propriété des familles qui les habitent.

Après l'élaboration du programme par l'équipe de « La Table Ronde », les architectes Eugène, Pierre et Jacques Chirié ont mis au point les plans dont le C.I.L. des Bouches-du-Rhône a assumé la réalisation. Pour assurer la qualité et l'agrément du cadre à créer, le C.I.L. a fait appel à des conseillers familiaux, à des responsables sociaux, à des psychologues, à des théoriciens et praticiens du commerce, ainsi qu'à un paysagiste, Jacques Segard, et à un conseiller d'ambiance visuelle, Bernard Lassus, dont la tâche a été de « personnaliser » chaque lieu et d'établir des passages visuels entre les bâtiments, les espaces verts et le site.

Ce travail commun a permis de réaliser à la Maurelette une unité d'habitation bien adaptée à l'environnement, et respectant au maximum l'ancienne « maison de maître » qui a été préservée dans son cadre de verdure. Les appartements ont été conçus de manière à favoriser une vie familiale équilibrée: surface du « maximum » réglementaire ou plus, isolation phonique, zones communes et chambres nettement séparées, vastes cuisines avec coin repas important en charnière sur le séjour, grandes loggias, etc.

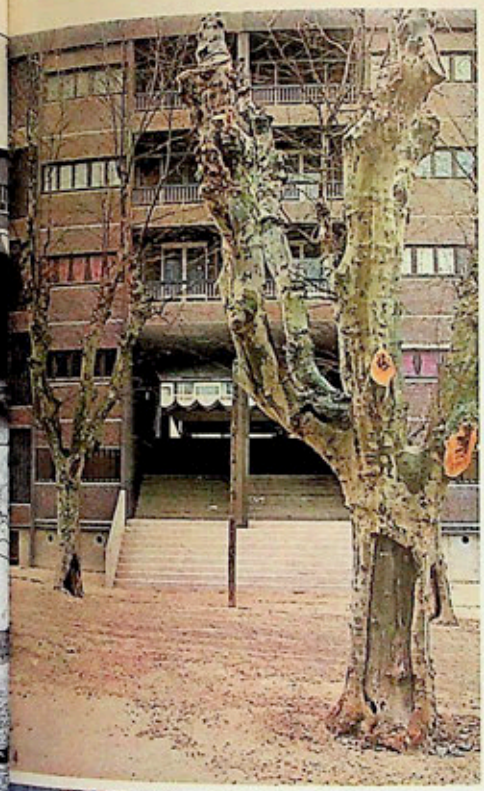
Les parties communes (entrées, escaliers) ont été spécialement soignées. Les équipements collectifs très développés ménagent la possibilité d'extension future. Enfin pour limiter la circulation des voitures et rendre le sol aux piétons, les parkings ont été installés en sous-sol ou à la périphérie.

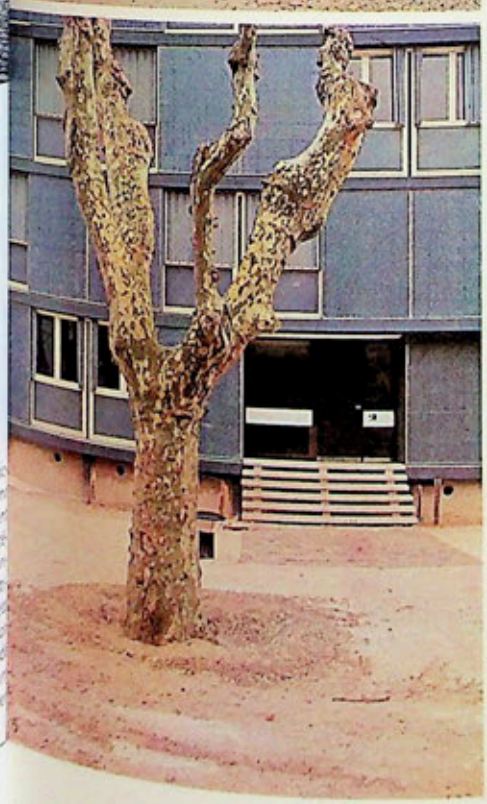
Vue générale de la Maurelette, prise du perron de la maison de maître. L'ensemble du plan-masse a été conçu à partir de deux types de bâtiments — tours et bâtiments bas — dont les combinaisons différentes ont permis d'obtenir une grande diversité d'aspect d'une zone à l'autre.

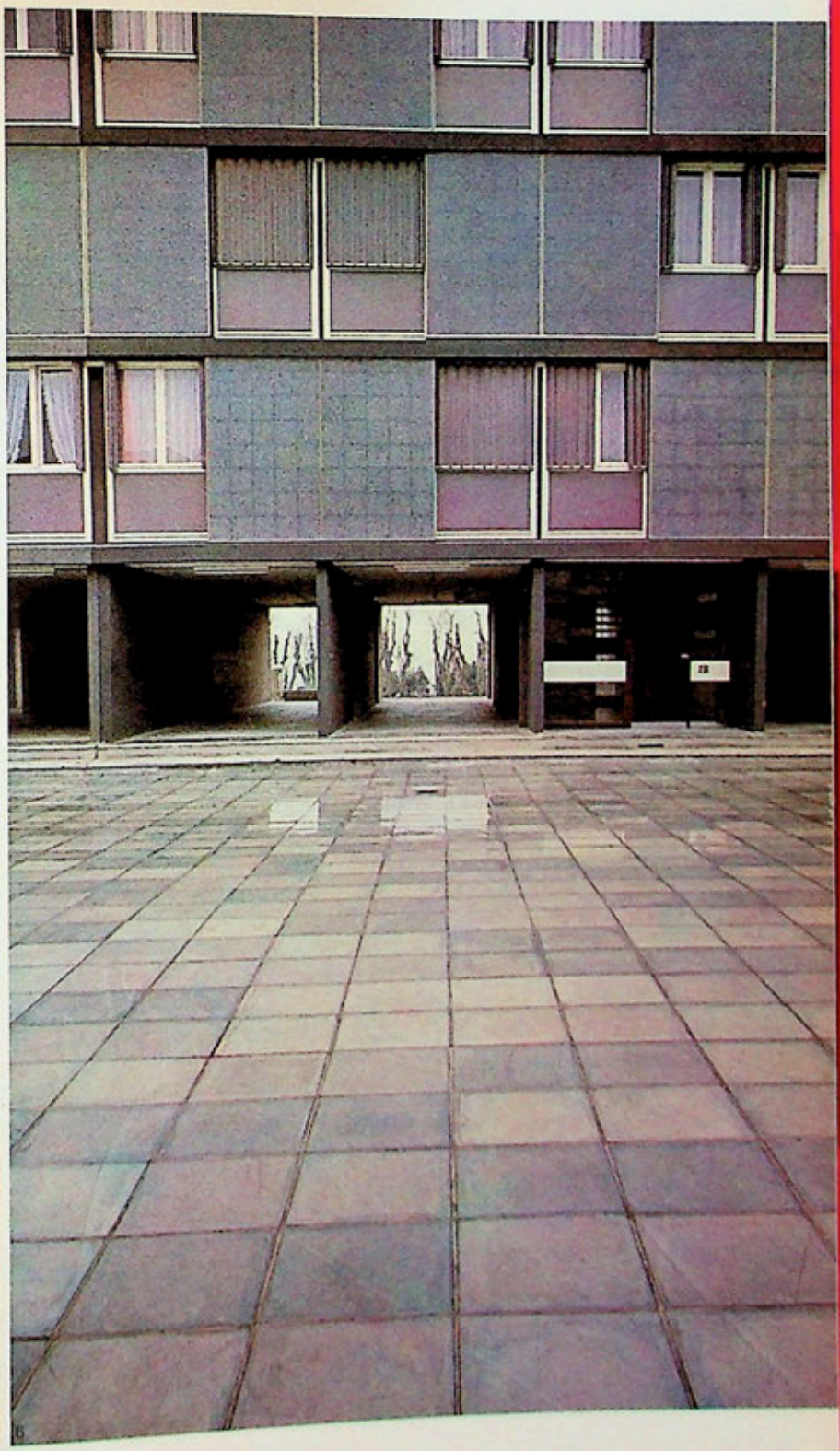
1 L'une des tours de la Maurelette. Chaque étage comprend trois appartements groupés autour d'une cage d'escalier centrale. Le revêtement extérieur en pâte de verre et tôle émaillée est en dégradé bleu clair et s'oppose au dégradé violet-rose des bâtiments bas. *2* L'un des soucis dominants des réalisateurs a été de préserver les espaces verts existants, bosquets, grands arbres, allées de platanes, et de les compléter par de très nombreux massifs d'arbustes. D'autre part, on a aménagé au pied de chaque immeuble des espaces de « pré-habitation », répondant aux habitudes de vie en plein air propres au Midi de la France. Des circulations ombragées prolongeant ces placettes conduisent à des points de rassemblement bien différenciés et assurent la liaison entre les immeubles *3* Bernard Lassus, conseiller d'ambiance visuelle, a traité chaque zone, chaque place, comme un petit paysage. Il a cherché à caractériser chaque lieu par des différences de répartition des surfaces colorées. Les dégradés bleu ou violet-rose des revêtements allègent la répétition des mêmes panneaux sur les façades et modifient leur valeur visuelle au cours de la journée.

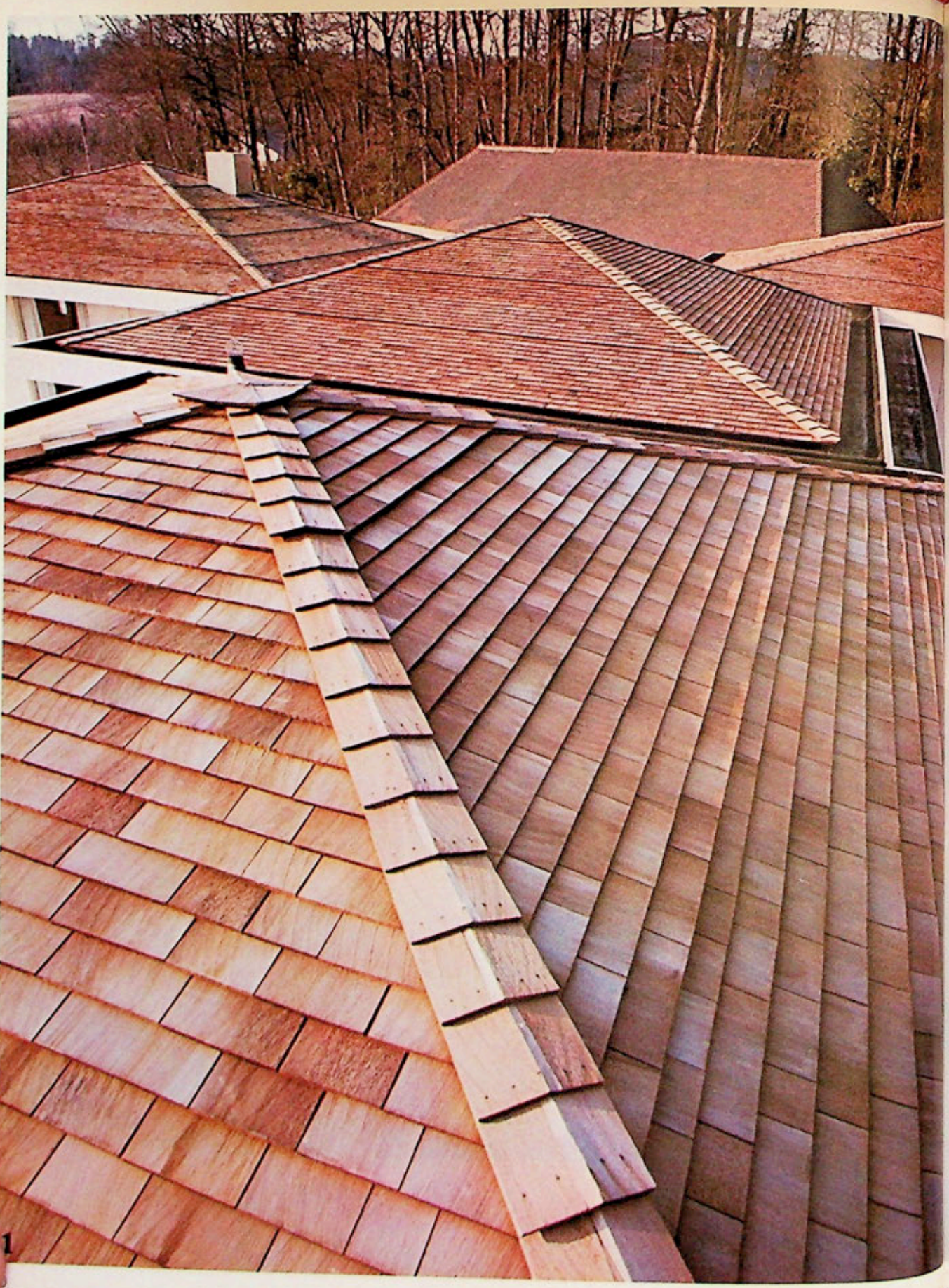
3

1-2 *Le Centre commercial a été conçu comme un pôle d'attrac-tion, un lieu de rencontre et d'animation. Il est situé sur un place réservée exclusivement aux piétons, l'approvisionnemen des magasins se faisant par le sous-sol. La diversité des maté riaux employés pour le sol crée des rythmes visuels qui répon dent à ceux des façades.* **3** *Vue d'ensemble montrant l'arti culation des bâtiments bas et des tours de la Maurelette. Le sol e ici dallé de briques en terre cuite rouge qui dessinent une liaiso entre les différents groupes de bâtiments.* **4-6** *Les variations d la lumière créent, selon les heures, des modulations de couleu sur les façades, dont le revêtement est en pâte de verre et e tôle émaillée (Emaillerie Alsacienne, Strasbourg).*









1

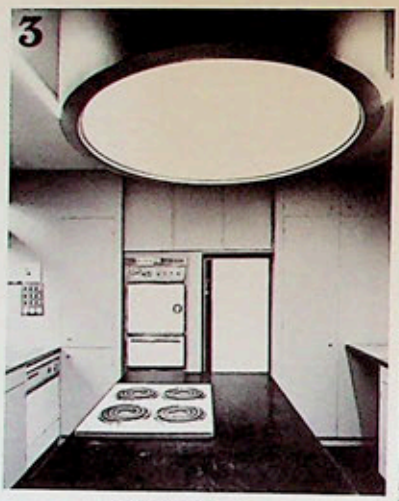
PHOTOS MARC LAVAILLIER

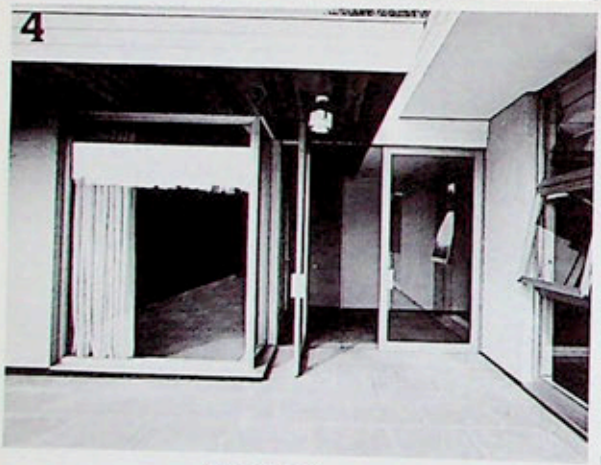
Une maison de campagne dans le Sussex

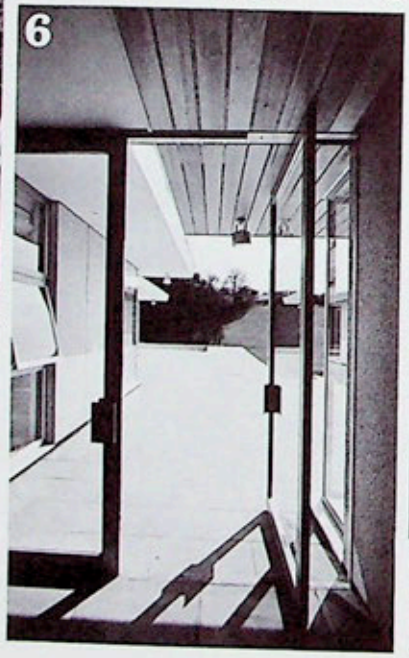
L'architecture peut ne se réduire qu'à un toit lorsqu'elle est conçue avec autant de délicatesse

Hatchett Farm, Skirmett, Bucks — ou plus simplement la Maison Lochwood — est située près de Marlow, à une soixantaine de kilomètres à l'ouest de Londres. Ce n'est pas tant, si l'on veut, une « maison de campagne », au sens anglais du terme, qu'une maison de week-end — petite et facile à mettre en route, même si on ne vient là que pour une soirée.
Les architectes — Garnett, Cloughley, Blakemore & Ass. — l'ont conçue à cette intention comme un ensemble de petits pavillons indépendants, qu'on peut ouvrir selon les besoins. Il existe un pavillon pour le service, un autre pour la chambre du propriétaire et un autre pour un éventuel invité. Chacun constitue un appartement séparé. La partie commune est également isolée, elle comporte une salle de séjour, une salle à manger et une cuisine. Enfin, il y a une piscine et même un sauna.
Les grands toits débordants de chaque pavillon formaient des passages couverts qui ont été partiellement vitrés, afin de permettre une circulation aisée entre le pavillon d'hôte et la maison commune, en desservant en même temps la chambre du maître et le service. On a orienté toutes les pièces vers le sud, pour bénéficier de la lumière, et vers l'ouest, pour rattraper la vue vers la vallée. Le décrochement du plan en « L » et l'emploi de fenêtres d'angle a permis d'en tirer un profit maximum. Vers l'est et le nord, on a reporté les dépendances et les circulations.
Mais la plus grande habileté du plan est surtout l'exploitation du site, en pente vers l'ouest-sud-ouest. Depuis l'ancien bâtiment de ferme, placé au nord, les pavillons se succèdent en faible décrochement, suivis par des terrasses qui prolongent la pente. L'animation nécessaire est ainsi apportée à ce rythme uniforme de toitures basses, qui sont comme autant de petits vallonnements, frères de ceux qu'on aperçoit dans les lointains du paysage. L'intégration au site, reprenant la recette de bien des vieux villages, ne pouvait être plus heureuse ni plus raffinée. C'est elle qui donne tout son charme à cette petite maison de campagne.

PHOTOS MARC LAVRILLIER







Pages précédentes

1 Dans le creux d'une vallée solitaire, quatre toits en pavillon revêtus de tuiles de bois voisinent avec le grand comble à deux croupes d'un vieux bâtiment de ferme: chacun de ces pavillons forme un ensemble autonome. Leur association est une sorte de village dont les toitures basses retrouvent les courbes du paysage. La maison a été construite en charpente métallique sans fondations. Les toits ont été posés ensuite, puis on a monté les murs, des panneaux en agrégat de béton, et les huisseries d'aluminium, ceinturant des glaces qui occupent toute la hauteur des pièces. Enfin, un dallage en pierre a recouvert le sol des terrasses et des chambres, sans solution de continuité. La maison est ainsi « posée » à même le sol, dont elle ne se distingue que par ses toits — simples abris rythmés par des écrans de béton et des rideaux de verre.

2 La pavillon de gauche est la maison d'hôte, le suivant la chambre de maître, avec par derrière le séjour. A droite, le pavillon de domestique puis l'ancien bâtiment de ferme. Les toits sont fortement débordants, chaque pavillon se trouvant relié par des passages couverts, entièrement vitrés. La vallée s'étend à l'ouest, formant un beau paysage campagnard rythmé par les écrans d'arbres et de brume.

3 La cuisine est éclairée par un dôme formant hotte au-dessus de la cuisinière, encastrée dans une dalle d'ardoise.

4 Le pavillon de la salle de séjour se relie avec la chambre du maître par un passage vitré donnant également dans la cuisine. L'angle de la salle à manger est vitré, avec un faux plafond en frise de bois et un acrotère d'aluminium anodisé qui déguise le chéneau.

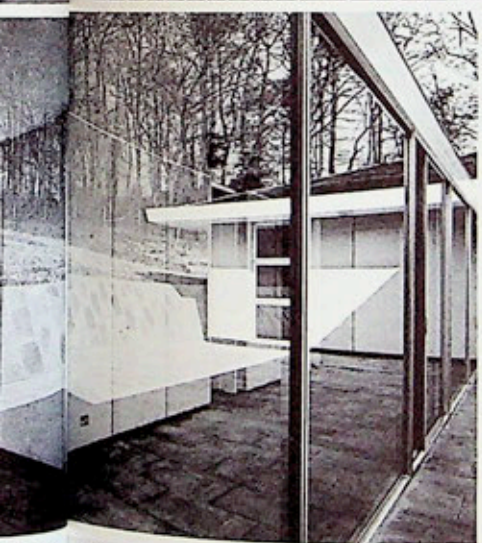
5 Vue de la terrasse donnant sur la vallée, à l'ouest, la chambre de maître apparaît enveloppée par son couloir vitré qui, venant du séjour, va jusqu'à la chambre d'hôte. Le faux plafond, ici, est en staff et les panneaux de remplissage en agrégat de béton.

6 L'articulation des pavillons se fait très délicatement, malgré les décrochements de toiture, compensés dans la partie correspondante au couloir. La vue s'étend au sud, sur une terrasse qui descend vers la piscine.

7 L'ensemble du couloir entourant la chambre du maître est visible sur ce document, où se reflète également le bosquet d'arbres longeant la maison au nord-est, à côté du pavillon de domestique.

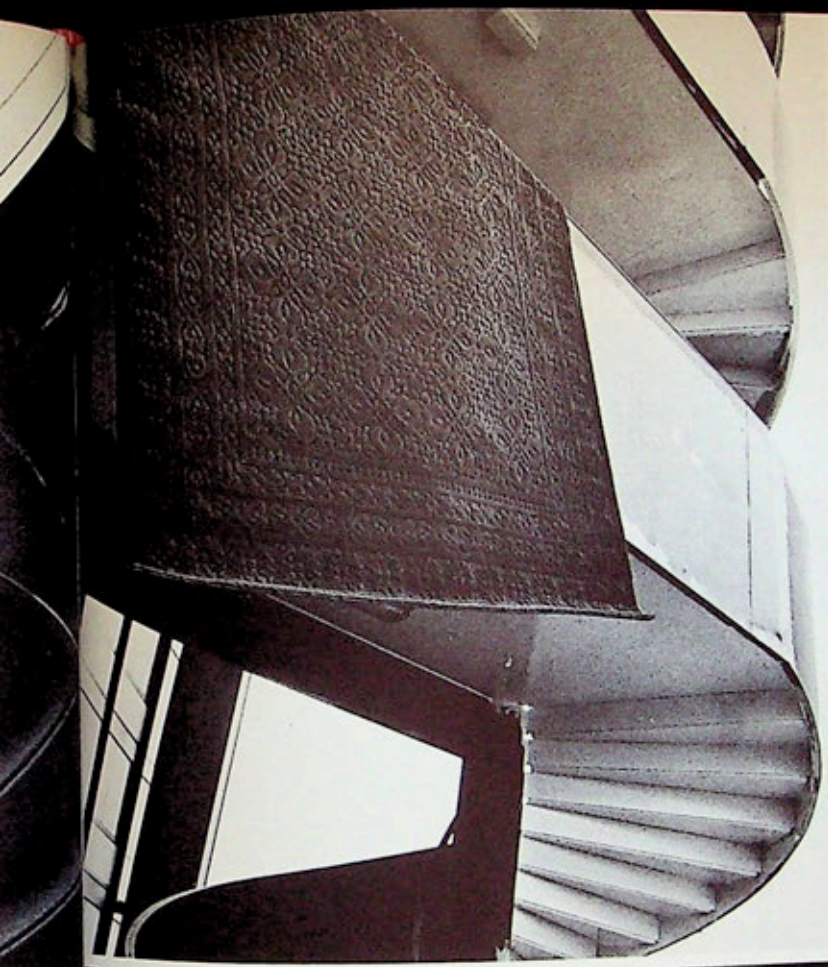
8 Cette vue générale (la même que celle figurant à la page précédente) a été prise du côté est, où la pente du terrain permet de mieux apercevoir les différents pavillons.

9 Sur ce plan, on a noté les angles de vue correspondant à chaque document. Le séjour est en haut, avec la cuisine et le pavillon de domestique, comportant lui-même chambre et séjour.
Le pavillon de maître est au centre, entouré du couloir de desserte, et la maison d'hôte en dessous. En bas, la piscine et les terrassements sur la pente sud-est.

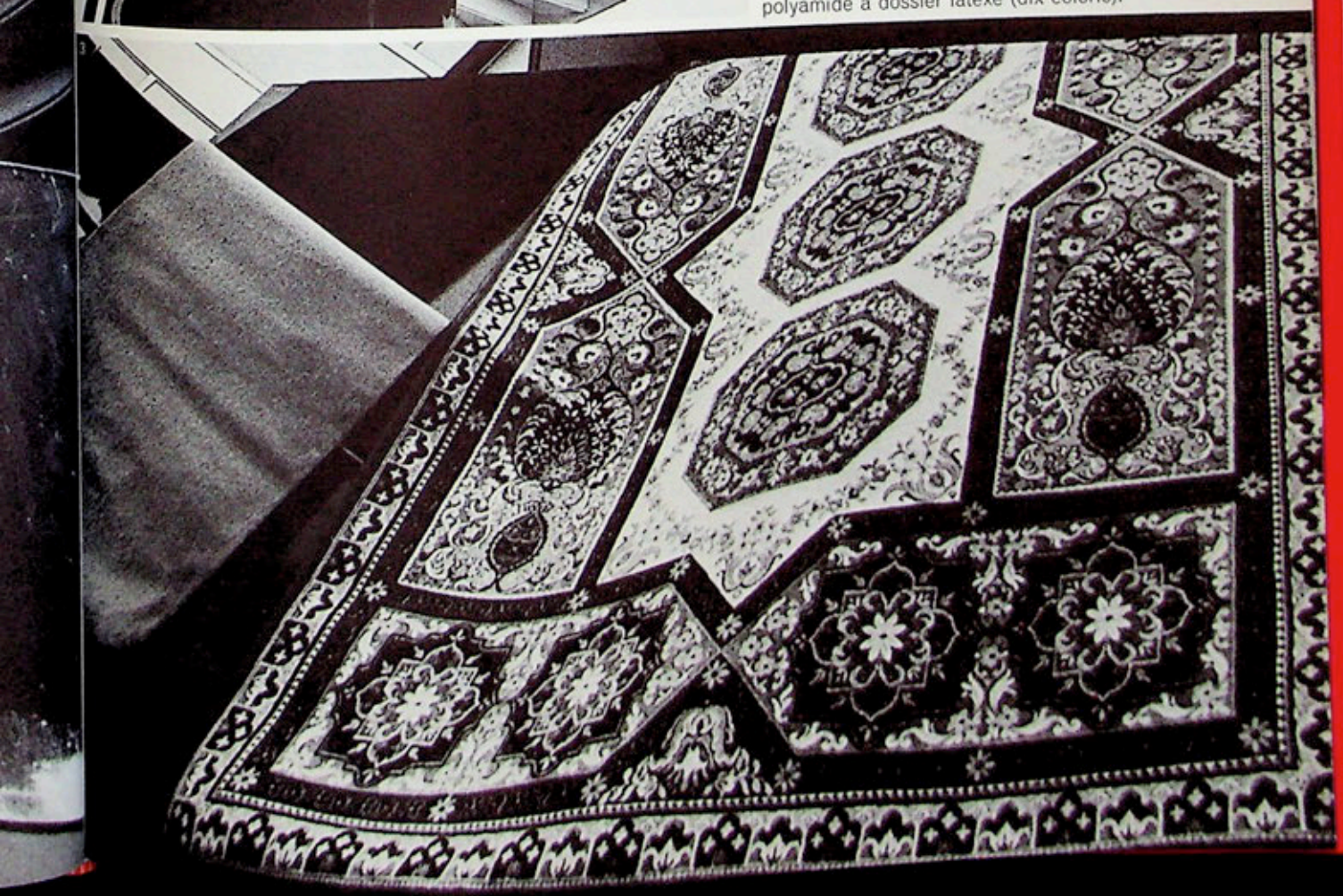


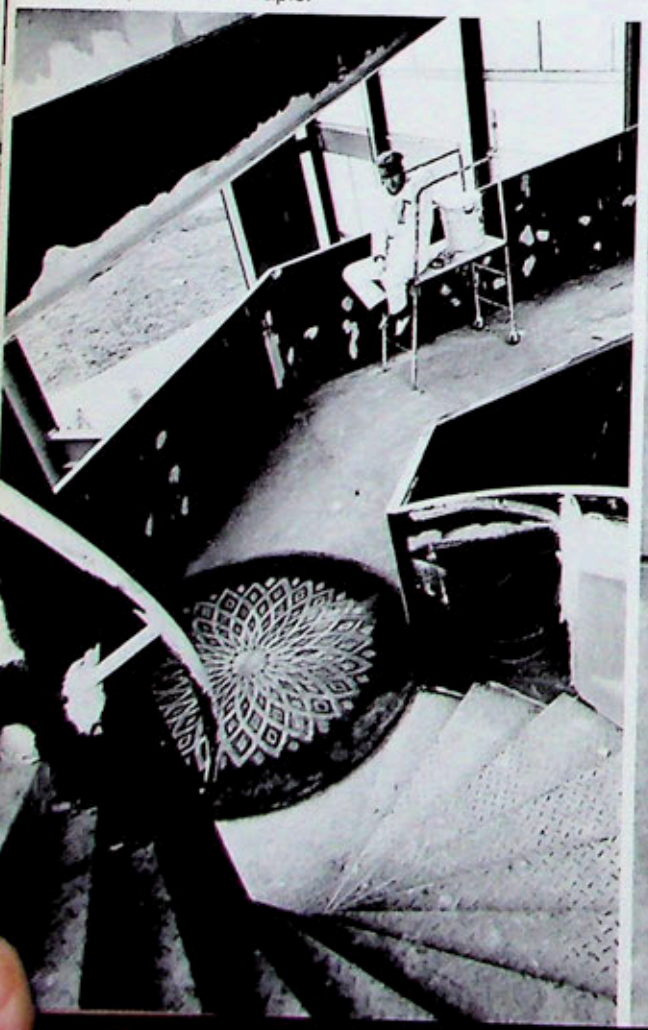
8

tapis contemporains



1 Enroulements, cloisonnements, piliers, frontons circulaires: les motifs en fort relief de ce tapis de laine blanche « Unika » (Runer) de la « Boutique Danoise », créent une surface « construite » qui s'accorde aux structures de l'espace architectural. **2** «Iberia », tapis en pure laine, ciselé, réalisé en six tons différents par Saint-Frères. La couleur, la texture mises ici en valeur par le contraste avec le revêtement métallique de l'escalier permettent des oppositions ou des harmonies qui s'accordent à tous les décors. **3** Motifs et matériau traditionnels: un tapis Tébriz en pure laine Woolmark, beige et bleu, beige et mousse ou bleu et noir (France Tapis). A gauche, conception contemporaine du revêtement de sol, la moquette « Chantilly » en velours de laine semi-peignée de Saint-Frères (diffusion Elysol), existant en seize coloris standards. Au-dessus, texture et fibre nouvelle: Velturo Star, de « D. L. W. », aiguilleté 100% polyamide à dossier latexé (dix coloris).





1 Ici, le rythme tournant des marches de fer trouve un écho dans la rosace d'un tapis rond de haute laine, au point noué: c'est un dessin exclusif de « Leleu-Deshays » présentant, sur un fond cognac, un motif en relief d'un ton plus soutenu, ponctué de quelques touches de bleu. **2** Dans la spirale d'un escalier à ciel ouvert, une harmonie de bruns et de gris sur le béton: « Parcours », un tapis dessiné par Bram van Velde pour « La Demeure ». Tissage haute laine nouée à la main, réalisé par France Tapis.

Pour la première fois en France
dans une Grande Compagnie d'Assurances... *

AUTOMATISATION INTEGRALE DE LA TRANSMISSION DES DOSSIERS...

3.000 mouvements de dossiers par jour...

Intercommunication totale entre les 39 postes de l'installation répartis sur 5 niveaux.

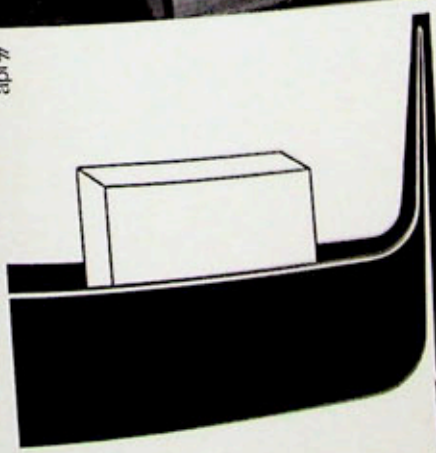
Transports par bacs rigides indexés assurant une parfaite sécurité des documents.

Circulation horizontale et verticale sans changement de bac (aucune rupture de charge).

Possibilités d'adaptation permanente du schéma de l'installation à l'évolution des structures administratives d'exploitation.

Marge d'expansion de 100 %.

C'est à juste titre que le GROUPE ANCIENNE MUTUELLE a confié l'étude et la réalisation de cette installation modèle à SAUNIER DUVAL leader européen de la transmission automatisée des documents.



api

Voir article. *

SAUNIER DUVAL

DEPARTEMENT MANUTENTION

20 A 28 QUAI VOLTAIRE - 95 BEZONS (VAL D'OISE) TEL. 961.61.20

24e Salon des Réalités nouvelles

Salles d'exposition Wilson
Avenue du Président Wilson

Du 21 février au 9 mars

BERLIN EN COULEURS FORTES

Suite de la page 10

La préfabrication Coignet y est appliquée, mais la continuité des masses est moins nette qu'ailleurs, les architectes ayant enfermé leurs constructions en quatre îlots séparés. A l'est, la partie tournante du bras, en cours d'exécution, a été dessinée par le professeur Düttmann, qui, pour mieux s'associer à la section précédente, a renoncé à l'emploi des couleurs fortes en jouant par contre beaucoup sur le décrochement en ligne brisée des façades, que souligne, au niveau des toits, la couverture oblique des escaliers.

Enfin, de part et d'autre de l'extrémité de la Wilhelmsruher Damm (venant buter sur le « mur » de Berlin), une zone très dense a été réalisée par Ernst Gisel (voir figures 3 à 5, page 7). Ce dernier, construisant en préfabrication Camus, a adopté une direction générale nord-sud terminée par des empattements en forme de tours: ce dispositif était commandé à la fois par la nécessité d'interrompre l'élan est-ouest de la Wilhelmsruher Damm grâce à des écrans successifs et par celle de respecter le chemin de grue, très contraignant en préfabrication lourde: mais en détachant entièrement ses escaliers pour la partie rectiligne et en densifiant les extrémités sans excéder la portée de la flèche de grue, il a donnée à ce système rigide une animation exceptionnelle, sa composition délimitant plusieurs « cirques » successifs. La couleur, dans cette section, revient sur les allèges de balcon, mais ce sont des jaunes (le jaune de Leo) et des verts sombres, en contraste simple et tranché.

Au nord de la voie principale, à toucher les derniers immeubles de Gisel, se trouve la partie construite par Heinrichs et Müller (voir figure 2, page 4): adoptant la même direction que leur voisin, ceux-ci ont animé leurs volumes par le seul décrochement de l'escalier (installé parallèlement à la façade dans une cage hors-d'œuvre) et par la fermeture de l'espace au moyen d'ailes de liaison. La mouvement de leur composition est fortement horizontal, comme dans la partie de Gagès et à l'inverse des sections de Ungers, Leo ou Gisel.

Le contraste franc des couleurs repose cette fois sur l'équilibre interne à l'opposition entre le jaune citron, le bleu marine et le rouge brique (ce dernier employé dans les seuls escaliers mais très visible par son émergence au-dessus des toits, sur un profil en bonnet d'âne). L'emploi du système Camus, avec revêtement de céramique grise en fond de moule, limitait, chez Leo ou Gisel, la couleur aux allèges de balcons: ici, au contraire, on a utilisé des céramiques colorées sur l'ensemble des façades.

Le dernier bras, dont la section de Heinrichs et Müller se trouve être l'amorce, est encore inachevé. On y a regroupé des architectures d'un dessin plus souple, avec prédominance des formes courbes: ce sont les sections de Shadrach Woods (l'ancien associé de Georges Candilis à Paris), de Jochim Zimmermann, de Peter Pfankuch et Dieter Enke, de Heinz Schudnagies et de Chen Kuan Lee (ce dernier ancien élève de Scharoun et vivant à Stuttgart). Il y a lieu de penser que toute cette section, construite en traditionnel, ne manquera pas d'intérêt, développant le type de recherches de volumes dont la section de Stranz, à l'entrée, se fait l'écho.

Dix-sept autres architectes se partagent encore des aspects annexes, souvent importants, de l'opération, notamment les écoles primaires, confiées à Ernst F. Bartels et Ch. Schmidt-Ott, deux très jeunes architectes berlinois.

L'immense et magnifique œuvre collective de Märkisches Viertel n'a pas reçu en Allemagne l'accueil qu'on imaginerait, elle a même été l'occasion de virulentes campagnes de presse, attisées par les étudiants de Berlin qui reprochaient aux auteurs de la ville nouvelle de « s'être fait de l'argent sur le dos de la population » et d'avoir été « formalistes ». Märkisches Viertel a encouru les mêmes reproches que bien des villes-dortoirs: son éloignement du centre, le manque d'emplois sur place et le manque d'équipements collectifs.

Il ne faut pas dramatiser ces objections: c'est relativement à l'Allemagne que l'équipement de Märkisches Viertel semble insuffisant. Le quartier neuf est relié au centre par des lignes d'autobus et par un chemin de fer. Une autoroute et un métro sont en construction. Le centre commercial est très important, il y a aussi toute l'infrastructure scolaire jusqu'au niveau universitaire...

Ce qui est critiquable, par contre, c'est le principe même de ces ensembles où les règlements des offices d'H.L.M. imposent un plafond de salaires: cette limitation conditionne une ségrégation sociale (selon qu'on gagne plus ou moins de mille marks par mois) et une ségrégation d'âge (la pyramide des âges est déséquilibrée, le besoin de logements ne touchant que les jeunes ménages).

C'est un problème très grave, mais les meilleurs architectes seraient impuissants à le transformer, car il ressort d'une conception politique de la construction dite « sociale », non dépourvue d'un relent de bienfaisance...

Un urbanisme entièrement neuf, qui repose sur la continuité des structures et sur l'emploi d'une polychromie intense devrait faire oublier les insuffisances de l'habitat « social ». Il a tout au contraire stimulé les attaques: à une contestation globale sur la signification des grands programmes de logements (contestation qui a au moins le mérite d'envisager un problème réel et de le dénoncer courageusement), des attaques plus misérables ont répondu — contre les arbres rabougris, contre les couleurs criardes...

Les architectes — si affectés qu'ils puissent être par une campagne de dénigrement systématique concernant l'ouvrage où ils ont conscience d'avoir mis le meilleur d'eux-mêmes — répondent avec philosophie: « Revenez dans trente ans, vous verrez Märkisches Viertel comme on voit Britz aujourd'hui — les arbres auront poussé et les couleurs se seront adoucies! »

Dans notre article sur le nouveau siège social de l'Entreprise Francis Bouygues à Clamart (L'Œil, n° 167), la liste des maisons ayant participé à cette réalisation a été omise par suite d'une erreur dont nous nous excusons vivement. Voici les noms de ces entreprises:

Gros Œuvre - Pilotage: Entreprise Francis Bouygues.
Ossature Aluminium: Vetromeccaniche.
Equipement Technique - Conditionnement de l'air: Luwa - Sulzer.
Ascenseurs: Cofram Fiam.
Electricité: Verger Delporte.
Miroiterie: Tasiver - Boussois.
Plomberie - Sanitaires: Entreprise Menveux.
Equipement téléphonique: Satet.
Revêtement de sols: Sol France - DLW - TISCA - Etoile Moquette.
Faux Plafonds - Acoustiques: Langlois - Armstrong - Celotex.
Marbrerie: Villarechi.
Menuiserie: Menuiserie de Flandres - Entreprise Lopera.
Cloisons Mobiles: Strafor Hauserman.
Ebénisterie: Chandon - Lubet Bompy.
Mobilier: Knoll International France - Mobilier International - Interburo - Storck Stoffe Reuter - Strafor - Massator.
Aménagement de cuisine: Chappee Becuwe.
Luminaires spéciaux: Jumo.

CLAUDE NOUEL
ROUEN
MEUBLES D'APPARTEMENTS ET DE BUREAUX
UNE ARCHITECTURE ADAPTÉE
UNE SÉLECTION SANS COMPROMIS

FLAINE: chalets en beton

Suite de la page 19

très unifiées et intégrées; qu'on n'aurait pas du tout imaginé pour le même site ce géométrisme abstrait mais plutôt tout un monde fourmillant en perpétuel décrochement et dans une gamme de teintes chaudes qui seraient venues réchauffer ce « désert blanc » planté d'arbres verts.

Mais un parti architectural ne se discute pas: on l'admet ou on le refuse. Breuer a décidé de souligner à Flaine cette monotonie désertique, qui n'est pas sans grandeur. Il a choisi des formes dures: des orthogonales que viennent contrarier tout un système secondaire d'obliques. Il a choisi un matériau gris, d'une totale nudité et, pour l'accompagner, des murets de pierre noire en moellons hexagonaux qui sont comme un conglomérat de cendre et de machefer, tranchant sur les formes ondulantes de la neige épaisse et blanche. Il était en droit de le faire, et il l'a fait jusqu'au bout.

Car ce qu'il y a d'exceptionnel ici, c'est l'unité du traitement où les intentions de l'architecte et celles des promoteurs se sont entièrement retrouvées. L'équipement technique de Flaine est parfait: la route qui y conduit est une sorte de prodige à flanc de montagne. Sur place, toutes les canalisations et gaines sont enterrées, afin de dégager l'espace d'une place publique, interdite aux voitures.

Sur le plan sportif, c'est Emile Allais qui, ayant déjà l'expérience de La Plagne, a été le conseiller technique pour le choix du tracé des pistes et l'installation des remontées mécaniques. Un programme d'aménagement à long terme permet toutes les extensions; dès à présent, il existe 35 km. de pistes et huit remontées. Parmi ces dernières, deux téléphériques: l'un vient jusqu'à Flaine et l'autre rejoint au-dessus de la station un panorama où la vue est particulièrement belle. A cette infrastructure s'ajoutent les constructions de Breuer dont la réalisation est sans défaut. On a en effet pris le parti de fabriquer toutes les pièces en usine dans la vallée, pour que le chantier, dont l'activité se restreint à la seule belle saison, puisse continuer en hiver et préparer le travail de l'année suivante. Le téléphérique inférieur sert au transport des pièces préfabriquées. Chaque bâtiment est constitué de trois types principaux d'éléments préfabriqués: les panneaux de façade moulés en creux et les dalles de balcon en porte-à-faux se relient à des ponts nervurés qui en constituent les planchers (leur sous-face reste ensuite apparent en plafond). L'exécution de toutes ces pièces est étonnamment finie. Le second œuvre a été ensuite réalisé avec le même soin contrairement à des habitudes de négligence solidement ancrées en France.

Rares sont les promoteurs qui fournissent de telles « prestations », et c'est en cela que Flaine apparaît aussi comme une œuvre propre aux Boissonnas, dans une tradition presque anachronique de mécénat. A une époque où en France la fortune privée est en voie de disparition, cet investissement si personnel peut étonner, voire scandaliser. Il a aussi un aspect assez émouvant, prouvant que la volonté de construire compte (dans une optique individualiste) presque autant que le talent du constructeur et que c'est de l'accord de ces deux tendances que se dégagent les œuvres exceptionnelles à l'instar de Brasilia où s'était réalisée cette fusion entre Niemeyer et Kubitschek. Flaine a cette même et inhabituelle cohérence.

UN OUTIL SOMPTUEUX: BELBEUF

Suite de la page 32

Le premier projet prévoyait même un revêtement d'aluminium sur les façades. L'opinion de la commission des sites s'est trouvée différente et on a abouti finalement à une solution mitigée: plus de 100 000 m³ de terre ont été déplacés pour encaisser l'édifice derrière l'éperon, et on a changé le revêtement d'aluminium par de la glace verte — on a en quelque sorte ménagé la chèvre et le chou! Cela aboutit à une tour peu élevée, enterrée dans une cuvette, bref à quelque chose d'assez peu fonctionnel mais sûrement pas désagréable.

Le contraste classique de la tour et du bâtiment bas a d'ailleurs été assoupli par l'usage d'un plan en navette pour la tour et en secteur pour le bâtiment bas, unifiant les formes. La dominante reste à l'élément horizontal, long de 130 m., tandis que la tour culmine à 58 m. Les trois premiers niveaux constituent un important soubassement en béton armé revêtu d'enduit blanc granité. Le quatrième niveau, en rez-de-chaussée sur la façade interne, est transparent, tandis que les étages restants et toute la tour sont habillés d'un mur-rideau d'aluminium (Schwartz-Haumont), sur une trame simple au module de 2,65 m avec un remplissage particulièrement luxueux, puisqu'il s'agit d'un vitrage isolant « Polyglass » dont l'épiderme est constitué d'une glace filtrante en « Parsol » vert (Saint-Gobain), doublée à l'intérieur par un store (Sipsol). Les allèges sont en glace émaillée trempée « Emalit » dans une teinte qui s'associe étroitement avec celle de la glace filtrante. L'ossature proprement dite, en béton armé, comporte des poteaux et des dalles à nervures croisées qui, en évitant les retombées de poutres, ménagent plus d'espace au-dessus des faux plafonds pour l'installation des gaines techniques. L'édifice, tout en verre, suppose en effet un conditionnement d'air intégral. Il est rare que ce conditionnement, souvent réalisé avec économie parce qu'il est d'un coût particulièrement élevé, soit aussi soigné: ici chaque travée comporte un convecteur à réglage individuel selon le système dit « à trois tubes » (eau chaude, froide et retour), qui est l'un des plus perfectionnés actuellement. Les vents étant très forts, il était difficile d'admettre l'ouverture des fenêtres et on pouvait alors craindre que le temps changeant de la Normandie ne provoque des pertubations continues: la régulation individuelle automatique des convecteurs les élimine. Pour compléter cette régulation, les vitrages isolants teintés diminuent la perte de frigories et ils protègent contre le facteur solaire. Pour d'autres raisons, on a choisi la glace trempée, qui supprime tout risque d'accident si le vitrage venait à casser.

On voit qu'on n'a pas lésiné sur la conception technique du bâtiment. De la même manière, les aménagements intérieurs ont été réalisés avec un sens exceptionnel de la qualité. Toute les cloisons, démontables, permettent un changement d'affectation des bureaux si nécessaire (Cloisall). La distribution classique des bureaux en travées de part et d'autre d'un couloir central a d'ailleurs été rejetée au profit d'un « paysage de bureau », faisant alterner de vastes surfaces collectives avec quelques bureaux individuels, organisés par zones selon les services: ces surfaces non cloisonnées mais simplement rythmées par la disposition libre des meubles (sélectionnés, parmi les productions de Knoll, Formes Nouvelles et Mobilier International, par Claude Nouel, de Rouen), sont beaucoup plus agréables pour le personnel qui y travaille.

Enfin, on a fait largement appel à l'électronique, non seulement pour les ascenseurs « à programme » mais pour des besoins spécifiques à la société: un cerveau électronique, du type IBM 360/30, émet toutes les polices et les quittances d'assurances à une cadence exceptionnelle (l'« Ancienne Mutuelle » gère un million de polices en cours et émet chaque mois cent mille quittances). Ce cerveau est relayé par un système absolument exceptionnel de transporteur de dossiers étudié et réalisé par Saunier-Duval. Ce système permet de faire face aux quelque 15 000 mouvements de dossiers quotidiens! Un « pater-noster » vertical, lié à un transporteur à bandes qui ceinture les étages, déguisé dans la carrosserie des convecteurs en façade, permet cette distribution entièrement automatique depuis l'étage des archives, situées dans le soubassement du bâtiment.

Le nouveau Siège Social de l'« Ancienne Mutuelle », à Belbeuf, pourrait certes susciter quelques réserves sur son architecture très classique (rappelant même — est-ce par hasard? — la Préfecture de Rouen) et sur son implantation hybride. Il n'en reste pas moins un édifice d'un haut niveau technique, comparable aux meilleures réalisations étrangères: il faut en savoir gré à l'architecte, qui a préféré l'investissement dans la qualité à des effets plus magnifiques d'architecture.

AUJOURD'HUI
ON CONSTRUIT
EN GALVACOLOR
LE MATÉRIAU-DÉCOR
DE L'ACTUALITÉ

Usine du GIMM - Z.I. Nantes-Chevire.

GALVACOLOR

TOLE D'ACIER GALVANISÉE PRÉLAQUÉE DE HAUTE QUALITÉ

GALVACOLOR est le matériau idéal de notre époque. Riche, facile à mettre en œuvre, ne demandant aucune finition, il apporte partout, dès qu'il est posé, la magie et le tonus de couleurs qui résistent aux attaques du temps.

C'est pourquoi on utilise de plus en plus **GALVACOLOR** dans la construction de panneaux de façade, bardages, cloisons, plafonds ou sous-plafonds, etc.

GALVACOLOR est une tôle d'acier galvanisée prélaquée de très haute qualité, ultra-résistante, offrant la protection traditionnelle du zinc et de l'acier plus celle d'une laque décorative appliquée en continu et cuite au four.

GALVACOLOR s'agrafe, se rive, se plie ou se forme à volonté sans risque de s'écailler.

3 AUTRES PRÉSENTATIONS :

LACMETALL à utiliser quand la protection du zinc ne s'impose pas.

GALVACOLOR PLASTISOL, avec revêtement épais se prêtant à l'impression en relief de motifs décoratifs (grainage cuir, imitation tissus).

GALVACOLOR FILM PLASTIQUE COLLÉ, pour applications en extérieur ou en intérieur et offrant une gamme très large de présentations décoratives : cuir, tissus, bois.

Livrés en bobines ou feuilles planes, jusqu'à 1500 mm et 15/10e d'épaisseur.

Veuillez m'envoyer gracieusement votre documentation - référence DE

NOM .....

ADRESSE .....

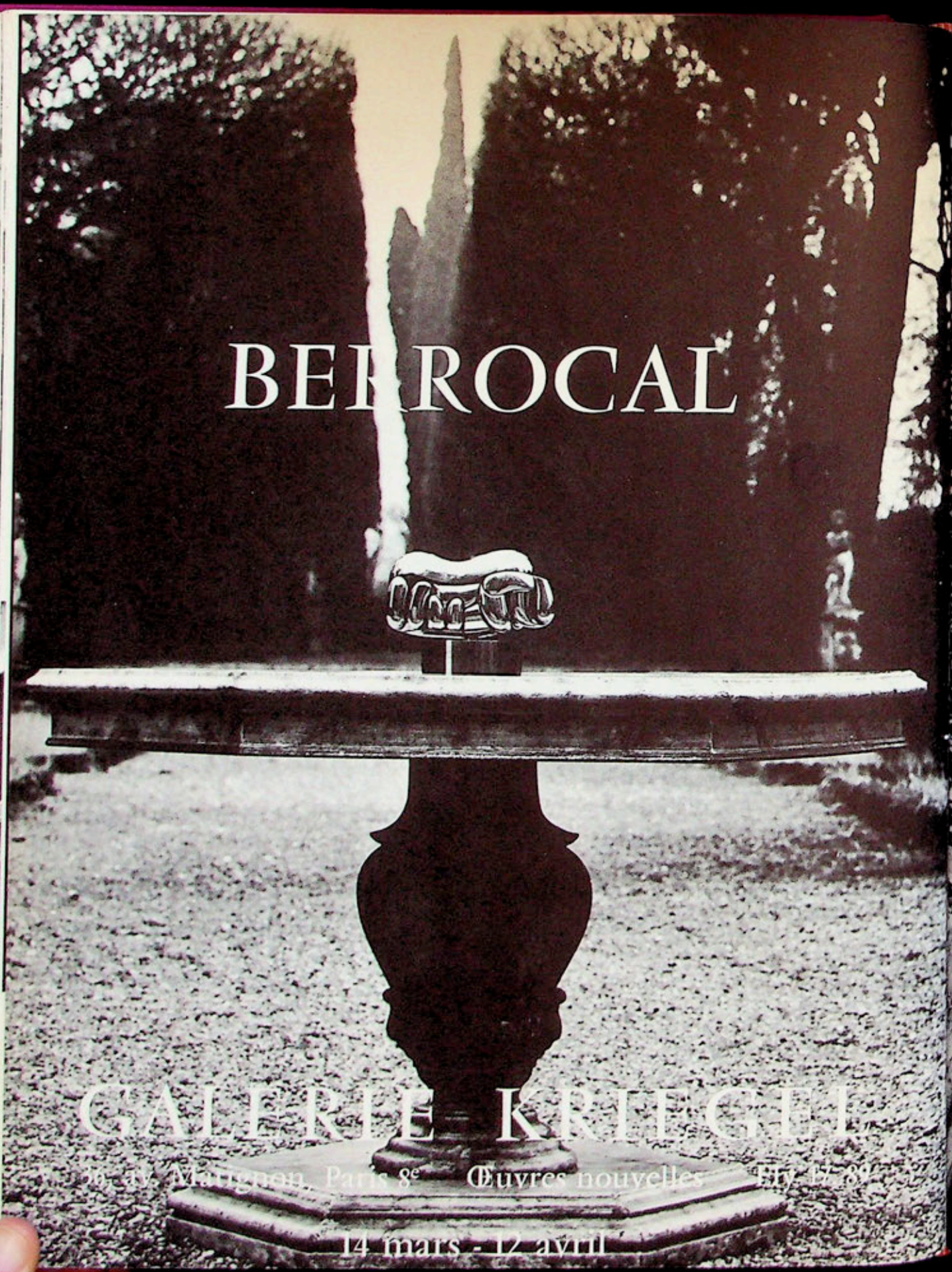
Ce sont des fabrications : Ziegler S.A.

107, BOULEVARD MALESHERBES, PARIS 8e. TÉLÉPHONE : 522.81.76

OLIVETTI

Microcomputer, ou système intégré pour la comptabilité et la facturation, chaque machine Olivetti donne immédiatement la réponse juste à des problèmes immédiats: administratifs, scientifiques, techniques, financiers, statistiques. Le calcul électronique franchit d'un bond le mur qui barrait l'accès à une gestion efficace et compétitive. Olivetti est l'industrie qui a su étendre les frontières du calcul électronique: ses avantages sont offerts à des catégories de bénéficiaires sans cesse plus vastes. Son coût, ses dimensions, sa souplesse, sa simplicité d'emploi font de chaque machine électronique Olivetti un instrument de travail à la disposition de tous: du simple employé au technicien, dans la petite entreprise comme dans la grande organisation.

L'ŒIL


BERROCAL
GALERIE KREISEL
Œuvres nouvelles
14 mars - 12 avril

à la ville du puy - PARIS
angle rues Auber-Tronchet
45-47-49, Avenue Mozart
Seules succursales : Bordeaux et Toulon
En exclusivité nappe
DENTELLE DOGNIN
TERGAL
RP

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	MARS 1969	N° 171

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité

Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir

Giraudon: pages 2, 7 et 32 – Service photographique de la Bibliothèque Nationale: pages 14 et 15 – Flammarion: pages 8, 10-11
Graphiche Sammlung Albertina: pages 14, 16, 21, 22, 25, 27 – Soprintendenza alle gallerie, Florence: pages 16, 18, 21, 23, 25, 26
Archives photographiques du Vatican: page 19
Alinari: pages 21, 22, 26 et 27
Brogi: pages 23 et 25
Durand-Ruel: page 32
Jean Dubout: pages 34 et 36
Daniel Pype: page 35
Gemeente Musea, Amsterdam: page 35
Alfredo Garuti: pages 40 à 44 et 47
Marc Lavrillier: pages 48, 51 à 56, 61 à 65, 71 et 72.

Photographies en couleurs

Marc Lavrillier: page de couverture, pages 29, 49, 50 et 55 – Scala: page 20 – André Morain: page 37 – Alfredo Garuti: pages 45 et 46

Notre couverture

Entourage de Jean Joubert: « Pivoine ».
Peinture sur vélin, Collection particulière

Notre prochain numéro

La collection La Caze – Anciens dessins d'architecture pour la cathédrale de Strasbourg – Inventaires du Marais – Commandes impériales – Documents inédits sur Gaudi – Messagier sculpteur – Le « cas » Rauschenberg et L'Œil du Décorateur

Abonnements

France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—;*
(avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—);*
L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 100.—;*
SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne);
mandat postal international
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Fleurs sur vélin
8 Les eaux-fortes de Jean Mignon, par Henri Zerner
16 Les merveilles de Pratolino, par Detlef Heikamp
28 Une visite à Giverny en 1924, par Paulette Howard-Johnston
34 Images disponibles, par H. Z.

L'Œil du Décorateur
40 La villa Demidoff, par M.-G. de La Coste-Messelière
48 Un pied-à-terre dans l'Ile Saint-Louis
54 Géométrie d'aluminium et de verre
60 Les Décorateurs au Palais-Royal
70 Permanence de la porcelaine

FLEURS SUR VELIN

par Jacques Vanuxem

Nous avons ici même, en 1957, essayé de donner un aperçu sur les enluminures de manuscrits au XVII[e] siècle — et particulièrement en France. Trop rapidement, nous rappelions la place que dans cette production si séduisante, la reproduction de fleurs avait prise: à propos de la Guirlande de Julie, des vélins du Roi, des livres liturgiques. Les six planches de fleurs que nous présentons aujourd'hui vont nous permettre — au moins pour les fleurs enluminées — de mettre au point ce que nous avions avancé il y a bientôt douze ans, en y ajoutant ce que sur ce sujet, nous avons pu trouver depuis.

La feuille enluminée sur laquelle étaient reproduites des fleurs au XVII[e], pouvait être destinée à l'ornement: soit qu'elle fût encadrée isolément, soit qu'elle figurât dans un volume le plus souvent à usage liturgique; ou bien destinée aux cabinets des curieux et des savants, elle reproduisait les plantes dans le but de permettre l'étude de la botanique, et dans ce cas, elles étaient souvent accompagnées de planches zoologiques concernant les oiseaux ou les insectes; parfois, la même planche comportait plante, oiseaux ou insectes. Enfin, les fleurs, plus rarement, figuraient dans des manuscrits dans un but symbolique, et emblématique comme dans le plus fameux: la Guirlande de Julie, ou dans l'Histoire de Louis le Grand de 1688.

Nous tenterons de suivre les efforts de nos peintres « en miniature » spécialistes de fleurs, dans la France du XVII[e], surtout dans leurs représentants botaniques.

Cette production prit son éclat grâce à un collectionneur et curieux de grande classe: Gaston d'Orléans, le frère du roi, qui voulut conserver les plus belles plantes et fleurs de ses jardins botaniques en les faisant peindre par Nicolas Robert. Mais celui-ci avait été précédé par Daniel Rabel. Les œuvres de Rabel avaient suscité l'admiration la plus justifiée: il était connu comme artiste réussissant particulièrement les fleurs, quoiqu'il peignît bien autre chose. Les poètes l'ont loué: Scudéry dans un sonnet, Malherbe dans les vers suivants:

Quelques louanges non pareilles
Qu'ayt Apelles encore aujourd'hui
Cet ouvrage plein de merveilles
Met Rabel au-dessus de Luy.
L'Art y surmonte la Nature
Et si mon jugement n'est vain
Flore lui conduisait la main
Quand il faisait cette peinture.

L'oracle en matière de goût qu'était le père Bouhours, a admiré ces vers en 1689, dans ses « Pensées ingénieuses ». « Rien n'est plus joliment imaginé que Flore qui conduit la main de celui qui peint des fleurs. Cela fait juger que ces fleurs sont parfaitement belles et fort ressemblantes. » Les fleurs de Nicolas Robert méritent les mêmes éloges. Les vélins commencés pour Gaston d'Orléans et la Guirlande de Julie assurent sa gloire. Il reste à savoir s'il fut choisi par Montausier pour la Guirlande parce qu'il avait donné satisfaction à Gaston pour ses fleurs, ou le contraire.

Nous pensons que le duc d'Orléans fut son premier client, et qu'il fut d'abord un peintre de fleurs pour le document scientifique. Mais il ne pouvait ignorer les soucis du décorateur, pour qui la fleur est autre chose qu'une curiosité de la nature: il connaissait assurément les planches gravées, telles celles de Collaert, parues à Anvers au début du siècle, où les fleurs étaient arrangées en bouquet dans de riches vases. Il devait plus tard graver des ornements dessinés par Charmeton. Aussi voit-on apparaître dans des vélins de fleurs, postérieurs sans doute à la Guirlande, un évident souci décoratif, comme dans la planche « Rosa punicea cornuti ». La plante toute entière est montrée, les fleurs sont nombreuses, les branches s'efforcent de remplir harmonieusement la page. On a vu passer en vente en 1960, un magnifique « Rituel de Saint-Germain-des-Prés » de 1661, ayant rapport avec les cérémonies qui avaient lieu lorsqu'on portait à la reine, quand elle était enceinte, la ceinture de sainte Marguerite qui était conservée dans l'abbaye. On y trouve quatre pages ornées de bouquets de fleurs. Deux de ces pages sont de qualité courante, mais les deux autres — magnifiques — sont signées par Nicolas Robert. La preuve est ainsi apportée que le peintre savait composer des bouquets de fleurs variées, dans un but simplement décoratif. Mais il n'en continuait pas moins à produire pour le roi, jusqu'en 1668, les vélins de plantes commencées pour Gaston d'Orléans. Après cette date, on ne voit plus dans les Comptes royaux le nom de l'artiste que pour des paiements concernant des planches gravées représentant des plantes, commandées par Colbert dans un but scientifique. Cependant, Robert poursuivait son activité de miniaturiste et formait des élèves; parmi ceux-ci Le Roy, Villemont et surtout Jacques Bailly. Colbert fit faire à ces trois artistes 406 feuilles de plantes et 184 d'oiseaux; parmi ces

1 *Nicolas Robert: « Tulipes. La Climène. La Gotdie. La Jaune mauvaise ». Paris, Muséum d'Histoire Naturelle.*

2

2 *Entourage de Nicolas Robert : « Tulipe et iris », Collection particulière.*

planches, certaines étaient de simples copies de Nicolas Robert. Les paiements pour ces travaux s'échelonnent de 1668 à 1674.

Y a-t-il rapport entre ces travaux et le recueil aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de Vienne? Certains auteurs, comme Wilfrid Blunt, l'ont pensé: le recueil de Vienne contient quelques ravissants bouquets: l'un, d'anémones et de tulipes, est particulièrement remarquable. L'ouvrage se présente comme un « Recueil de Plantes cultivées dans le Jardin Royal à Paris, et dans celui de Gaston de France duc d'Orléans à Blois, peintes en miniature par Nicolas Robert de Langres, Peintre ordinaire du Cabinet du Roi ».

Le titre donné à Robert nous reporte bien aux dates où les paiements étaient faits à Le Roy, Villemont et Bailly. Il est donc fort possible que les trois élèves aient collaboré à l'ensemble de Vienne, si important. Villemont « travaillait sous Monsieur Robert ». En 1671, il supplanta ses deux rivaux et resta seul à peindre les plantes et les oiseaux. Mais ce ne doit pas être considéré comme une disgrâce, du moins pour Jacques Bailly qui avait amplement de quoi s'occuper ailleurs. Il était devenu l'un des plus fameux enlumineurs du temps. L'éclat de ses feuilles de devises (tapisseries, médailles du Roy) ne doit pas faire oublier qu'il était aussi réputé comme peintre de fleurs. Pour entrer à l'Académie royale de peinture en 1664, il peignit un vase rempli de fleurs et en 1670 il obtint un privilège pour un livre gravé de douze feuilles de fleurs mises en bouquet.

La peinture de fleurs en miniature était fort appréciée alors; il suffit de se reporter aux « traités de la miniature » publiés vers ce temps pour le constater. Il en existe deux: celui de Boutet et celui de Mlle Perrot. Le premier, paru en 1674, traite longuement de la peinture de fleurs dont il vante l'agrément et la facilité... Mais il fait remarquer que l'on ne peut pas avoir toujours des fleurs naturelles et que l'on est obligé souvent de travailler d'après des estampes. Il conseille le recueil de Nicolas-Guillaume La Fleur. Ce recueil était ancien puisqu'il avait paru à Rome en 1630. On ne voit apparaître Robert, accompagné de Baptiste (Monnoyer) que dans l'édition du Traité de la miniature de 1681. Leurs gravures de fleurs sont notées comme « très bonnes ». Le « traité de la Mignature » de Mlle Perrot paru en 1693 est d'un intérêt beaucoup plus vif pour notre propos. Au contraire de Boutet, qui n'est qu'un nom, son auteur nous est bien connu: Mademoiselle Perrot, épouse Horry, avait été reçue à l'Académie Royale de peinture le 31 janvier 1682, avec un « petit tableau en Mignature représentant un pot de fleurs sur une glace ». Elle se présente au lecteur comme ayant été le professeur de miniature de la défunte reine

1

2

3 4

1 *Entourage de Nicolas Robert: « Tulipe et Papillons ». Collection particulière.* **2** *Entourage de Nicolas Robert: « Pavot double ». Collection particulière.* **3** *Entourage de Jean Joubert: « Pavot double et mulot ». Collection particulière.* **4** *Entourage de Jean Joubert: « Tulipe pourprée panachée. Perroquet. Bel œillet ». Collection particulière.*

Perroquet.
Tulipe pourpreé pennachée.
Bel Oeillet.

1 *Entourage de Jean Joubert : « Pivoine »,*

d'Espagne (Marie-Louise d'Orléans, fille de Monsieur et d'Henriette d'Angleterre) et elle ajoute: « Quoique Monsieur Robert, dont je suis l'élève, ne soit pas le seul Fleuriste qui ait excellé, néanmoins j'ai toujours préféré ses ouvrages à ceux des autres Fleuristes parce qu'il a le mieux représenté le naturel des Fleurs et des Oiseaux; et c'est pour cette raison que dans ce livre je me suis servie de ses livres pour enseigner la manière de peindre toutes sortes de Fleurs et d'Oiseaux et d'autres sujets ».

Le traité de Mlle Perrot est un ouvrage technique, dirions-nous aujourd'hui. Les fleurs gravées de Robert sont sans couleur, Mlle Perrot admet qu'on les calque ou que l'on en dessine les contours sur la feuille de vélin; elle donne ensuite les plus grandes précisions pour que le miniaturiste puisse reproduire les belles couleurs des vélins de Robert: « L'Anémone s'ébauche d'une eau de carmin fort claire dans les panaches..., etc. ». Parfois un insecte apparaît sur ces fleurs: « La Sauterelle s'ébauche d'or en coquille, se rembrunit de verd d'iris et dans les plus forts traits de verd un peu plus foncé ». Il y a ainsi trente et une recettes correspondant à chacune des planches de Robert.

Robert mourut à Paris le 26 mars 1685, sans que l'entreprise des vélins royaux interrompue en 1668 ait été reprise. Son activité essentielle restait les planches gravées de plantes destinées aux « Mémoires pour servir à l'histoire des plantes », dressées par Denis Dodart et commandées par Colbert pour la collection dite du « Cabinet du Roi ». Mais Nicolas Robert n'en était pas moins apprécié et estimé comme peintre en miniature, et on le voit apparaître comme tel dans l'*Etat de la France* de 1680. Cette publication donne le nom de tous les gentilshommes, de tous les « officiers » de la Maison du Roi; d'innombrables personnages sont cités, mais seulement deux artistes peintres: « Un premier peintre, le Sieur Le Brun », aux appointements annuels de 1200 livres, et « un peintre en miniature, le sieur Robert » aux appointements de 600 livres.

On peut ainsi constater le prestige dont jouit le peintre sur miniature: il est le seul artiste cité avec Charles Le Brun dans l'*Etat de la France* et s'y voit attribué la moitié du traitement de celui qui dirigeait la décoration de la Grande Galerie de Versailles.

Reprenons l'édition de l'*Etat de la France* en 1694. Elle est beaucoup plus complète et importante que celle de 1680; Le Brun et Robert ont disparu, l'un est mort en 1690, l'autre, on l'a vu, dès 1685. Deux autres peintres les remplacent — pas un de plus — le premier peintre du Roi, Pierre Mignard, avec des émoluments fort supérieurs à ceux de Le Brun (il a 2000 livres en plus). Quant au « peintre en miniature, le sieur Jean Joubert » il reçoit les mêmes appointements que Robert quatorze ans auparavant soit 600 livres. Ce Jean Joubert fut désigné pour succéder à Robert le 22 novembre 1685. Il avait déjà travaillé pour le Roi « en miniature » non pas pour des fleurs, mais pour un genre fort apprécié alors et sur lequel toute une étude serait à faire: les reproductions réduites de tableaux connus.

A partir de 1687, reprennent les paiements, interrompus depuis 1668, pour des feuilles de plantes et d'animaux peintes en miniature sur vélins « pour être insérées dans la suite des livres de planches en mignature du Cabinet de S.M. » — Nous ignorons si Joubert fut un élève de Robert, mais les miniatures que nous possédons de lui dans la collection conservée aujourd'hui au Museum, prouvent qu'avec un style différent, plus sec, il s'était fort bien adapté aux exigences de la peinture de plantes. Pendant une vingtaine d'années, il garda son emploi, mais en 1704 de pénibles infirmités le contraignirent à se démettre de ses fonctions en faveur de Claude Aubriet qui devait devenir son successeur.

Joubert, au début du moins, ne s'était pas consacré exclusivement aux plantes et aux animaux; de 1689 à 1692, on le voit occupé à une œuvre qui devait être charmante et qu'on regrettera amèrement de ne pas avoir conservée: la peinture en miniature faite pour le Clavecin du Roi qui était placé dans le Cabinet du Conseil à Versailles. Quant à la façon de travailler pour les vélins, nous la connaissons bien grâce au voyageur anglais Lister qui en 1698 rendit visite au savant naturaliste Tournefort, professeur au jardin du Roi: « Il me fit voir dix ou douze feuilles de vélin sur chacune desquelles le meilleur artiste de Paris en ce genre peint à la gouache, aux frais du Roi, une seule plante que l'on prend, autant qu'il est possible, quand elle est en fleur. Quand M. de Tournefort leur a mis leur nom, on les envoie à Versailles où on les garde. Le Roi a déjà ainsi plus de 2000 plantes rares et l'on continue ce recueil » (« *Voyage de Lister à Paris en 1698* », Paris 1878, p. 67).

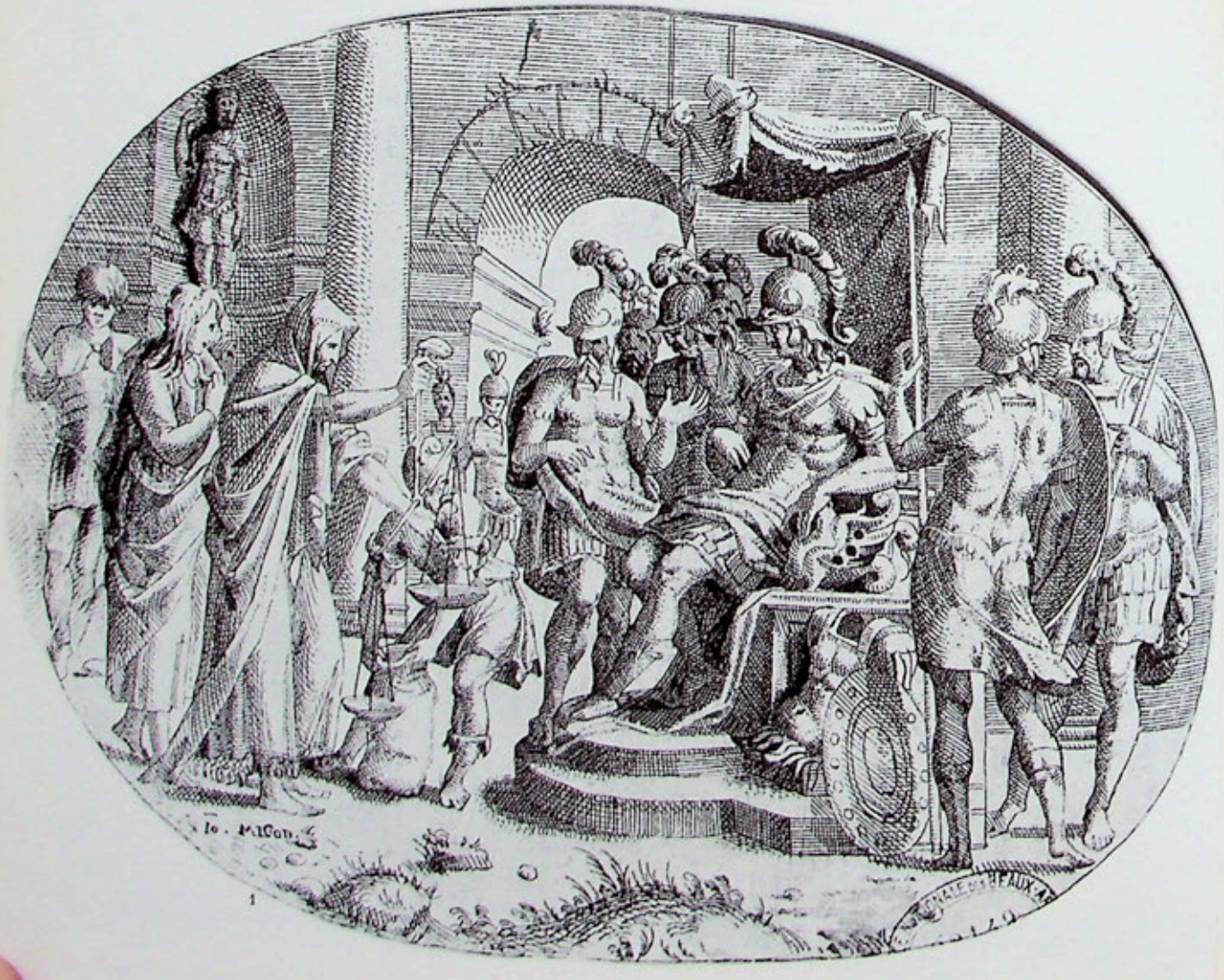
D'heureuses recherches menées par Mme Rambaud au Minutier central des notaires lui ont permis de retrouver *(Suite en page 76)*

2 *Nicolas Robert:* « *Anémones* ». *Planche du* « *Recueil de Plantes cultivées dans le Jardin Royal à Paris, et dans celui de Gaston de France, duc d'Orléans, à Blois* ». *Vienne, Bibliothèque Nationale d'Autriche.* **3** *Nicolas Robert:* « *Pavot double* ». *Planche de* « *La Guirlande de Julie* ». *Paris, collection particulière.*

RECONSTITUTION D'UNE ŒUVRE:

LES EAUX-FORTES DE JEAN MIGNON

par Henri Zerner



On voit aujourd'hui dans Jean Mignon l'un des principaux graveurs de Fontainebleau. On lui attribue un bon nombre de pièces, toutes fort bien dessinées, d'une élégance un peu froide, d'une sensibilité cérébrale, si l'on peut dire. La consonance indiscutablement française de son nom a permis de voir en lui un des premiers représentants de notre classicisme national. Cependant, ce beau maître pose des problèmes extrêmement délicats qu'on est bien obligé de soulever pour expliquer le choix d'œuvres qui a été fait ici et qui s'écarte des présentations antérieures.

On connaît deux pièces signées de Jean Mignon. L'une qui porte la date de 1544 reproduit de façon libre une décoration en stuc de Primatice qui existe encore dans la chambre de Mme d'Etampes à Fontainebleau. L'autre est un sujet d'histoire qui reste obscur (fig. 1). Selon Bartsch suivi par Herbet il représenterait « une femme qui apporte des présents à un prince ». Il s'agit en fait d'un vieillard qui tient en main une balance et fait peser le contenu d'un sac devant un personnage assis sous un dais. Comme celui-ci est un capitaine entouré de soldats, il s'agit d'une rançon qu'on paie plutôt que de présents qu'on offre. Ces deux pièces sont d'un dessin très correct, d'une exécution colorée et vive, et d'un goût très raffiné. Leur auteur, Jean Mignon, nous est connu encore par une mention dans les comptes de Fontainebleau entre 1537 et 1540. Il travaille comme peintre et on le paie à raison de 13 livres par mois, ce qui fait de lui un artiste de second rang, les principaux aides recevant vingt livres. On ne saurait mettre en doute l'identité de notre aquafortiste avec le peintre employé au château.

Voilà tout ce qu'on sait de positif sur le compte de Jean Mignon (1). Mais Mariette, qui connaissait la pièce datée de 1544, déclarait déjà: « Je n'ai encore vu que ce seul morceau avec le nom de cet artiste; il se peut faire que nombre de pièces qui ont été gravées en France vers ce temps-là, et qui ne portent pas de nom, soient de cet artiste. Cela mérite d'être examiné ». Bartsch a repris cette suggestion. Il n'a pas trouvé la pièce décrite par Mariette car il ne décrit que l'autre planche signée; en revanche, il a connu la note du savant qui l'a poussé à suggérer le nom de Mignon pour un certain nombre de pièces anonymes. Mais son effort est entravé du fait qu'il attribue des eaux-fortes aujourd'hui données à Mignon à un graveur mythique, Florent Despesches. Renouvier a relevé l'erreur de Bartsch. Il mentionne un certain nombre de pièces qu'il attribue à Mignon sans essayer d'en dresser une liste complète, et il est le premier à caractériser l'œuvre du maître. « Mignon a du grignotis dans la pointe, mais infiniment moins de pittoresque et d'effet (que L.D.); et il reste sans comparaison pour la sauvagerie de ses expressions et l'étrangeté de ses gestes; la rudesse travaillée de ses hachures et de son pointillé n'a de ressemblance qu'avec le travail d'un brodeur. Il a d'ailleurs les formes dégingandées et les attitudes chorégraphiques de l'Ecole, et pour symptômes particuliers des yeux en trous de vrille et des mâchoires démantelées (2) ». Renouvier avait encore groupé sous le nom de « graveur de Luca Penni » un certain nombre de pièces qui sont aujourd'hui données à Mignon. Il n'est pas indifférent de citer son analyse. « Il a un dessin grandiose, une expression sévère et un travail délié qui ne sont qu'à lui; ses figures sont encore sauvages, mais sérieuses, ses chairs modelées, ses draperies souples, et il donne aux arbres et aux végétaux un soin et une richesse que l'on ne voit pas aux autres eaux-fortistes de l'Ecole. Il est moins dessinateur que Fantose, moins agréable que Tiry (c'est-à-dire L.D.), moins sauvage que Vignay (le Maître I.♀V.) et Mignon. Son type, qui peut bien être pris pour celui de Luca Penni, donne un exemplaire de la beauté de Fontainebleau, plus solide que celui de Primatice, plus mesuré que celui de Rosso (3). » C'est à Herbet que revient le mérite d'avoir réuni les deux groupes d'œuvres, qui constituent la base de son catalogue de Jean Mignon. C'est de ce catalogue qu'est parti Lieure qui a consacré beaucoup d'attention à l'étude de Jean Mignon auquel il vouait une affection particulière. Il n'a malheureusement pas pu mener son travail à bout. Quelques indications publiées dans un ouvrage général et des notes déposées au Cabinet des Estampes permettent néanmoins de se faire une idée de ce que Lieure projetait (4). Il annonçait un catalogue de 75 pièces, alors qu'Herbet n'en décrivait que 27. Il plaçait la carrière de Mignon comme graveur entre 1543 et 1545. Du reste, son analyse était peu poussée, et il n'a laissé que peu d'indications précises sur la chronologie.

Nous nous sommes servi de ces précieuses notes de Lieure, tout en nous en écartant sur plusieurs points. Mais avant d'exposer la reconstitution que nous proposons, il faut insister sur ce qu'elle a de mal assuré. Rattacher tout un œuvre gravé qui s'étend sur plusieurs années à deux pièces signées assez peu importantes dont l'auteur est autrement un quasi-inconnu n'est pas chose aisée. Dans un milieu extrêmement fécond où l'on voit plusieurs graveurs travailler de manières très voisines, les chances d'erreur sont élevées. Le fait même que la signature de Jean Mignon apparaisse si complète sur deux pièces peu importantes en comparaison de beaucoup de celles qu'on lui attribue doit éveiller la méfiance. D'autant plus que ces deux pièces signées sont d'un dessin plus fin, d'une manière plus colorée qu'aucune autre du groupe.

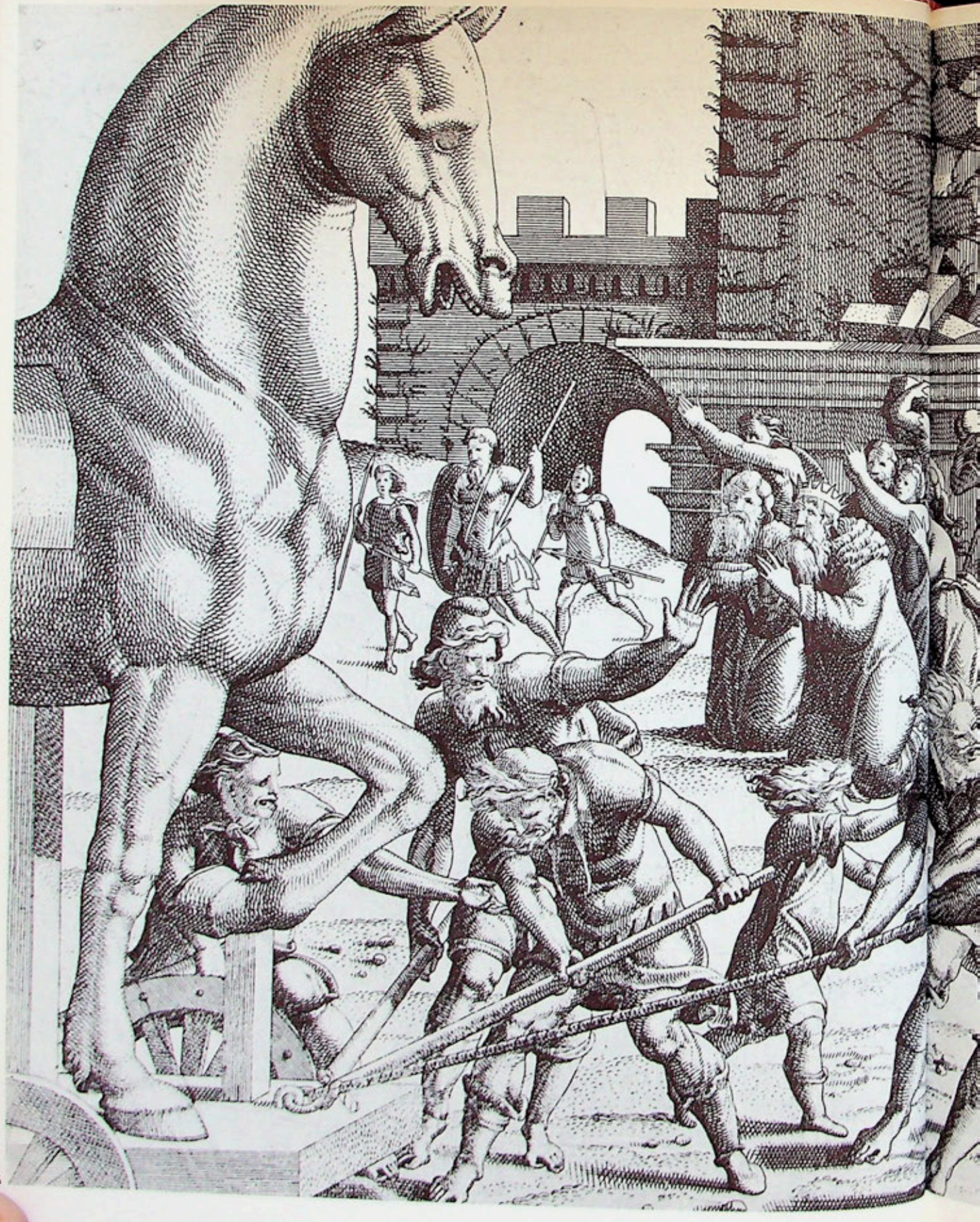
Néanmoins, les raisons de conserver à Mignon une bonne partie des attributions qu'on lui a faites nous ont semblé suffisantes. Qu'on compare par exemple les éléments d'architectures et les herbes qui s'y attachent au fond de la pièce signée et des éléments semblables dans les fonds des pièces sur la guerre de Troie, comme *Le perfide Simon* (fig. 5) ou *Le Pillage de Troie*; la correspondance est frappante et significative parce que ce sont là des traits caractéristiques du graveur. Il y a aussi assez de parenté dans le goût général du dessin, dans la façon d'adoucir les traits du visage, où tranche l'air farouche et les yeux « en trous de vrille » des visages vus de face, pour nous confirmer dans notre conviction.

L'œuvre de Mignon consiste surtout en un noyau très solide d'estampes groupées autour d'une série de six feuilles sur l'histoire de Troie (fig. 4, 5 et 8).

2

3

1 « *Priam payant la rançon d'Hector* ». *166×220 mm., ovale. Signé en bas à gauche. Il n'est pas impossible que Primatice soit l'auteur de cette composition très bien agencée. Nous ne sommes pas sûr que le sujet que nous proposons soit le bon, mais le personnage qui tient la balance est assurément un vieillard à barbe et non une femme comme on l'a écrit depuis Bartsch. Le jeune homme qui se tient derrière lui pourrait être Hermès par licence bien qu'Homère ne le fasse pas entrer dans la tente d'Achille.* **2** *et* **3** « *La Diane d'Ephèse* », « *Satyre à jambes tordues* ». *Ces deux planches appartiennent à une série de vingt « termes » gravés par Jean Mignon. Les motifs en sont empruntés à diverses sources et il s'agit vraisemblablement d'une compilation du graveur.*

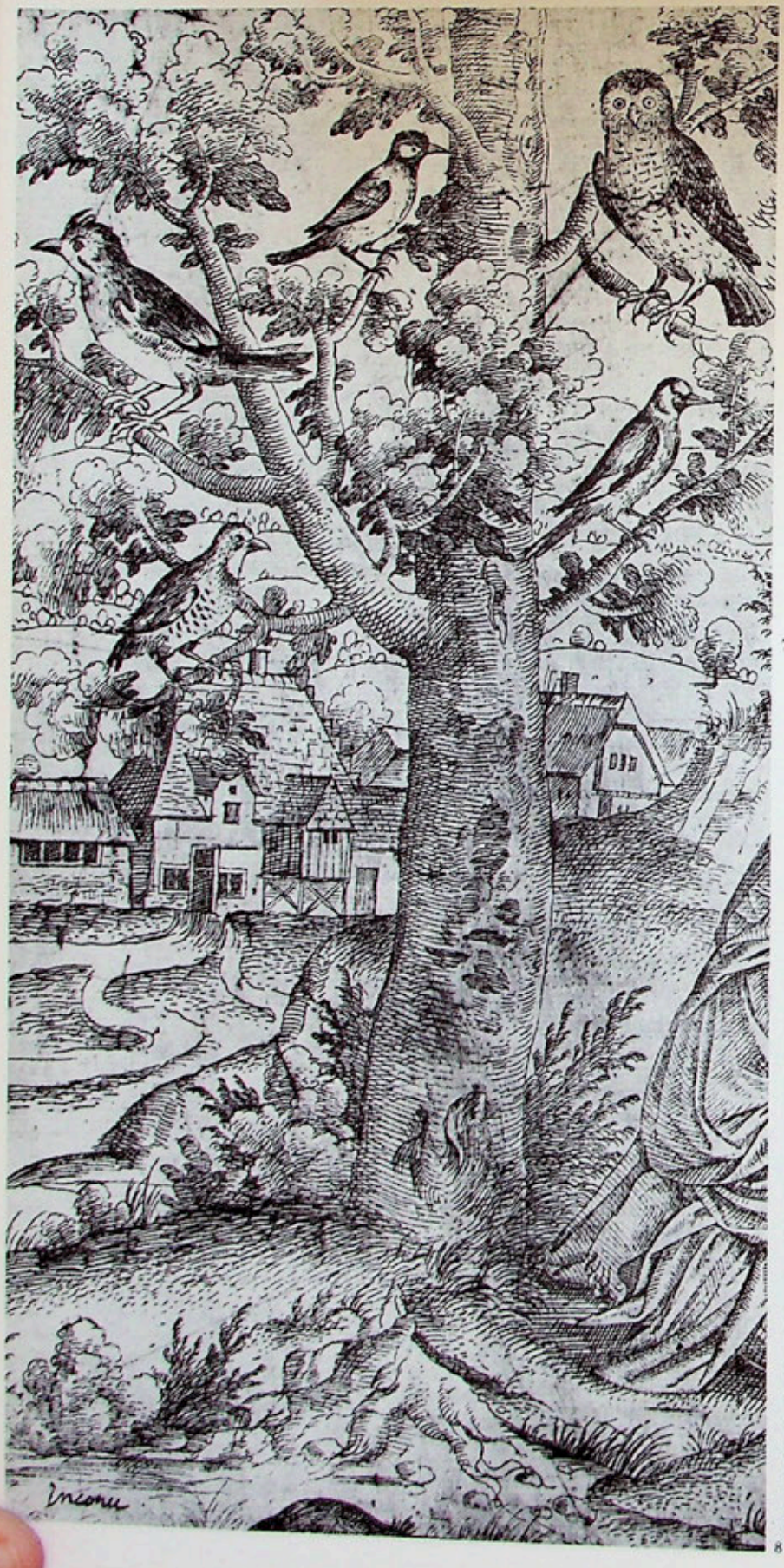


L'homogénéité de cet ensemble est d'ailleurs indépendant de son rattachement aux pièces signées par Mignon. La manière en est large, aérée, pleine d'assurance, et non sans rapport avec celle du maître L.D., au point que la *Bataille sous Troie* se trouve chez Herbet dans le catalogue de ce maître, bien qu'elle fasse partie de la série de Mignon. Par chance, le Louvre conserve plusieurs dessins originaux de Penni pour cette série. Ces dessins sont en sens inverse des gravures. La correspondance très exacte entre dessin et estampe, au moins en ce qui concerne les figures, permet de croire que ce sont là les dessins mêmes utilisés par le graveur qui les suit avec une fidélité scrupuleuse. Il est donc révélateur de noter en quoi Mignon s'écarte de son modèle ou le complète. C'est invariablement dans le paysage et les éléments naturels. Au fond de *Le Perfide Sinon introduit par les bergers* (fig. 5) il a placé un paysage de son cru avec des arbres d'un feuillé très particulier et des ruines couvertes de végétations. Même dans *Les Troyens introduisant le cheval de bois* où il n'y avait guère de place à l'interprétation, il lézarde les murs et y fait pousser ses végétations caractéristiques (fig. 4).

On observe le même phénomène dans une autre pièce gravée indubitablement par le même maître, le *Portement de Croix* (fig. 9), dont le dessin original de Luca Penni est également conservé au Louvre. L'aquafortiste a suivi méticuleusement les indications du dessin. Mais au premier plan, un espace laissé à peu près vide par le dessinateur est comblé par un chien qui s'élance et par des éléments végétaux. Ce sont ces éléments et la façon originale du maître de traiter le paysage, si l'on veut son sentiment de la nature, qui ont permis la plupart de nos attributions.

Aux estampes mentionnées plus haut, on peut joindre un certain nombre de feuilles où la main

4 « *Les Troyens introduisent le cheval de bois dans leur ville* ». *320×445 mm. Cette pièce, comme celles dont nous reproduisons un détail fig. 5 et 8, fait partie d'une suite de six gravures dont le thème est l'histoire de Troie, sur des compositions de Luca Penni. Les dessins originaux de celui-ci pour ces trois sujets sont au Cabinet des Dessins du Louvre.* **5** « *Le perfide Sinon introduit par les bergers dans le camp des Troyens* ». *320×380 mm. (Voir légende précédente.)*



7

8

de Jean Mignon se reconnaît indiscutablement: *La Création d'Eve*, *La Tentation d'Eve*, *Saint Jean prêchant au désert*, deux *Adorations des mages*, le *Jugement dernier*, *Cléopâtre piquée par un aspic* (fig. 13), *Marcus Curtius se précipitant dans le gouffre*, *La mort d'Adonis*, *l'Enlèvement de Proserpine*, *Femmes au bain* (fig. 14), *Vénus servie par les nymphes*, *La Métamorphose d'Actéon*, *Entellus et Darès* (fig. 10), une *Bataille d'hommes nus* (fig. 12). D'autres pièces sont suffisamment proches de cette manière pour être attribuées sans trop d'hésitation, comme *Saint Michel combattant les anges rebelles* (fig. 11), et quelques pièces d'ornement. Il faut y joindre croyons-nous, comme le pensait Lieure, une belle suite de vingt *Termes* catalogués par Herbet comme burins anonymes, on ne sait pourquoi, car l'eau-forte y domine clairement (fig. 2 et 3).

Il faut encore, à notre avis, attribuer à Jean Mignon une gravure très rare de *La Charité* (fig. 7) d'Andrea del Sarto. Les éléments naturels qui sont entièrement différents de ce qu'on voit dans le tableau nous semblent dans le goût de Mignon et la comparaison du détail avec le *Portement de croix* (fig. 9) confirme définitivement l'attribution. Les deux pièces portent la même date de 1544. L'attribution de *La Charité* entraîne nécessairement celle d'une *Sainte Famille aux oiseaux* (fig. 6) grâce aux mêmes comparaisons. On remarquera à cette occasion la ressemblance entre le paysage de cette planche et celui qu'on voit au fond du *Jugement de Pâris* (fig. 8); malgré la transformation de la manière de graver, le dessin des bâtiments, la façon de traiter le chemin qui y conduit, relèvent du même goût et de la même sensibilité. Lieure voulait chercher les débuts de Mignon comme graveur dans un groupe de feuilles dont une est datée de 1543, *La Mort d'Hylas* (Herbet nº 54 des anonymes). Malgré certaines coïncidences dans les éléments naturels, certaines herbes en balai en particulier, il faut, croyons-nous, rejeter de l'œuvre du maître des estampes dont le dessin est maladroit et grossier, et dont la sensibilité n'est pas celle de Mignon.

Il faut chercher ailleurs le Mignon de 1543, et nous pensons qu'on le trouve dans une belle feuille datée de cette année représentant *La Sainte Famille*. Le goût du dessin, la façon de lier fortement les figures au décor, de traiter les draperies géométrisées et décoratives, ont beaucoup en commun avec le reste de l'œuvre. Le mascaron, en haut au milieu, a les « yeux en trous de vrille ». Cette pièce s'accorde d'ailleurs fort bien par la qualité et le sentiment avec *La Sainte Famille* que Renouvier attribuait déjà à Mignon et qui doit dater à peu près du même moment. Il faut peut-être y ajouter aussi la *Sainte Famille au berceau ornementé*. Il ne faut pas trop s'étonner de toutes ces variations sur le même thème dont on trouvera un exemple tout à fait contemporain dans les *Nativités* de Dumoûtier. Il est plus délicat de déterminer l'auteur des dessins. La composition datée de 1543, par la grandeur de sa conception, peut faire penser à Primatice. Mais les types et le sens de l'espace, et aussi la parenté avec les pièces qui suivent et qui ne sont pas primaticiennes nous encouragent à chercher un autre maître. Or, une pièce très proche de notre groupe, probablement gravée par Mignon mais que nous n'avons pas reproduite parce que l'estampe elle-même est perdue et connue seulement par une médiocre reproduction du XIXe siècle, porte l'inscription « I.C. inven. » (5). Faut-il y reconnaître le nom de Jean Cousin comme l'ont fait Mariette et Firmin-Didot? Une comparaison avec la *Mise au Tombeau*, gravure signée de Cousin, nous invite à le croire.

9

10

6 « *La sainte Famille aux oiseaux* ». *Détail. Les végétaux très particuliers, la façon de ramener tout à la surface semblent receler la main de Jean Mignon. Cette feuille, datant probablement de 1544, est très proche d'une autre « Sainte Famille » (1543-1544) dont la composition pourrait être de Jean Cousin, étant donné ses analogies avec une estampe, malheureusement perdue, mais reproduite dans l'*Atlas Jean Cousin *de Firmin Didot et portant l'indication « I. C. inv. ». Il n'est pas impossible que la « Sainte Famille aux oiseaux » dérive également d'une composition de Jean Cousin.* **7** « *La Charité* ». *270×180 mm. Daté 1544. La composition est celle du célèbre tableau d'Andrea del Sarto (Musée du Louvre), en sens inverse, mais, selon son habitude, Jean Mignon a entièrement changé le paysage.* **8** « *Le jugement de Pâris* ». *(Détail.) Gravure appartenant à la suite de la Guerre de Troie (voir fig. 4 et 5). Le dessin original est au Louvre (Inv. 1395). Il est inspiré par la composition de Raphaël gravée par Marcantoine. Il existe une eau-forte anonyme plus petite et en sens inverse.* **9** « *Entellus et Darès* ». *309×439 mm. Cette pièce nous semble clairement de la manière attribuée à Mignon. La composition, dont le motif central est inspiré par une gravure de Marc de Ravenne, est probablement de Penni.* **10** « *Le Portement de Croix* ». *349×483 mm. Daté 1544. La date est en bas à gauche sur une petite tablette. Le dessin original de Luca Penni est au Louvre.*

11

12

Faut-il alors attribuer à cet artiste la conception de ces quelques estampes si intéressantes de Jean Mignon? Ce serait là non seulement un apport considérable à l'œuvre si problématique de Cousin, mais aussi un lien très intéressant entre le maître senonais et l'Ecole de Fontainebleau.

Faute de points de repère, la chronologie de l'œuvre de Jean Mignon est difficile à reconstituer. Lieure pensait pouvoir enfermer son œuvre gravé dans les années 1543-1545. Il ne s'est sûrement pas trompé de beaucoup. 1543 est probablement la date des eaux-fortes les plus précoces, c'est-à-dire les variations sur la Sainte Famille, et peut-être aussi *Vénus au bain* qui est difficile à placer. Quatre pièces portent la date de 1544: la pièce d'ornement signée et datée; *La Charité* (fig. 7) qui s'en rapproche par la manière — remarquer en particulier le modelé des enfants; le *Portement de croix* (fig. 9) et l'*Enlèvement de Proserpine*. Nous croyons la *Sainte Famille aux oiseaux* (fig. 6) un peu antérieure à *La Charité*. La *Bataille d'hommes nus* (fig. 12) semble contemporaine du *Portement de croix*, et peut-être aussi de *Cléopâtre* (fig. 13), et de la *Rançon du corps d'Hector* (fig. 1). Le reste de l'œuvre vient, sans doute, plus tard. *Entellus et Darès* (fig. 10), *Marcus Curtius*, et l'*Adoration des mages* encadrée semblent s'insérer assez naturellement à la suite de la série de la Guerre de Troie. Cette série marque le moment où Mignon se rapproche le plus de L.D. et il faut placer à cette époque l'*Adoration des mages* sans encadrement qui est une des réussites du maître. Nous y mettons aussi la *Présentation de la Vierge* d'après Jules Romain, qu'on pourrait attribuer à L.D. n'était la façon de ramener toute la composition à la surface et une manière un peu différente de poser les ombres et de ménager le blanc de la rampe. Par la suite la manière du maître va se compliquer. Ses travaux deviendront de plus en plus complexes et de plus en plus systématiques. Si l'on admet ce mouvement, il faut mettre entre la *Guerre de Troie* et *Actéon* où nous proposons de voir la manière finale du maître, des pièces comme le *Jugement dernier* ou les *Femmes au bain* (fig. 14) aux travaux fins et délicats qui se fortifient dans *Abraham sacrifiant Isaac* et *La Mort d'Adonis* où l'Amour est traité au pointillé. Cette expérience est poussée plus loin dans *La Prédication de saint Jean* qui nous semble avec *Actéon* et *La Tentation d'Eve* l'un des derniers morceaux gravés du maître.

Il est bien difficile d'assigner une date à ces œuvres. Mais à en juger par le développement d'ensemble de l'eau-forte à Fontainebleau, il est peu probable que cette date dépasse de beaucoup 1547; nous doutons aussi qu'elle soit antérieure à 1546 pour la même raison, et aussi pour laisser suffisamment de temps à la transformation de la manière de l'artiste.

Jean Mignon reste avant tout le graveur de Luca Penni. Même, sans la transformation des paysages entre le dessin et l'eau-forte, on pourrait se demander si ces eaux-fortes n'étaient pas l'œuvre de Penni lui-même, Vasari laissant entendre qu'il a gravé. Il dut y avoir entre les deux artistes une collaboration constante, et l'on aimerait être mieux renseigné sur les conditions de cette production qui restent obscures. On a voulu faire honneur à Jean Mignon de l'invention des riches encadrements qui se trouvent autour de beaucoup de ses gravures. Il faut y renoncer: le dessin de *La Mort d'Adonis* conservé à Harlem au Musée Teyler comporte l'encadrement, alors que le paysage, différent de celui de la gravure, montre qu'il s'agit du dessin original et non d'une préparation par Mignon. Un autre dessin de Penni au Louvre (Inv. 1396) dont on ne connaît pas de gravure

montre aussi le reste d'un tel encadrement qui a malheureusement été coupé. Il faut donc penser que ces ornements sont l'œuvre de Penni. En revanche, nous pensons que Mignon est l'inventeur, ou du moins le compilateur et l'adaptateur de la série des *Termes*, qui sont tirés de sources diverses (fig. 2 et 3). L'un est la reprise exacte de la partie droite de *Marcus Curtius* et par conséquent probablement dérivé de Penni. Deux sont tirés des *Termes* d'Augustin Vénitien, deux autres de Bonasone. La plupart des autres ont probablement des origines semblables. Mais Mignon insuffle à tout cela un esprit un peu gaulois, un humour vivace et presque espiègle qui fait de cette série quelque chose de fort amusant et la rapproche des *Termes* de Sambin.

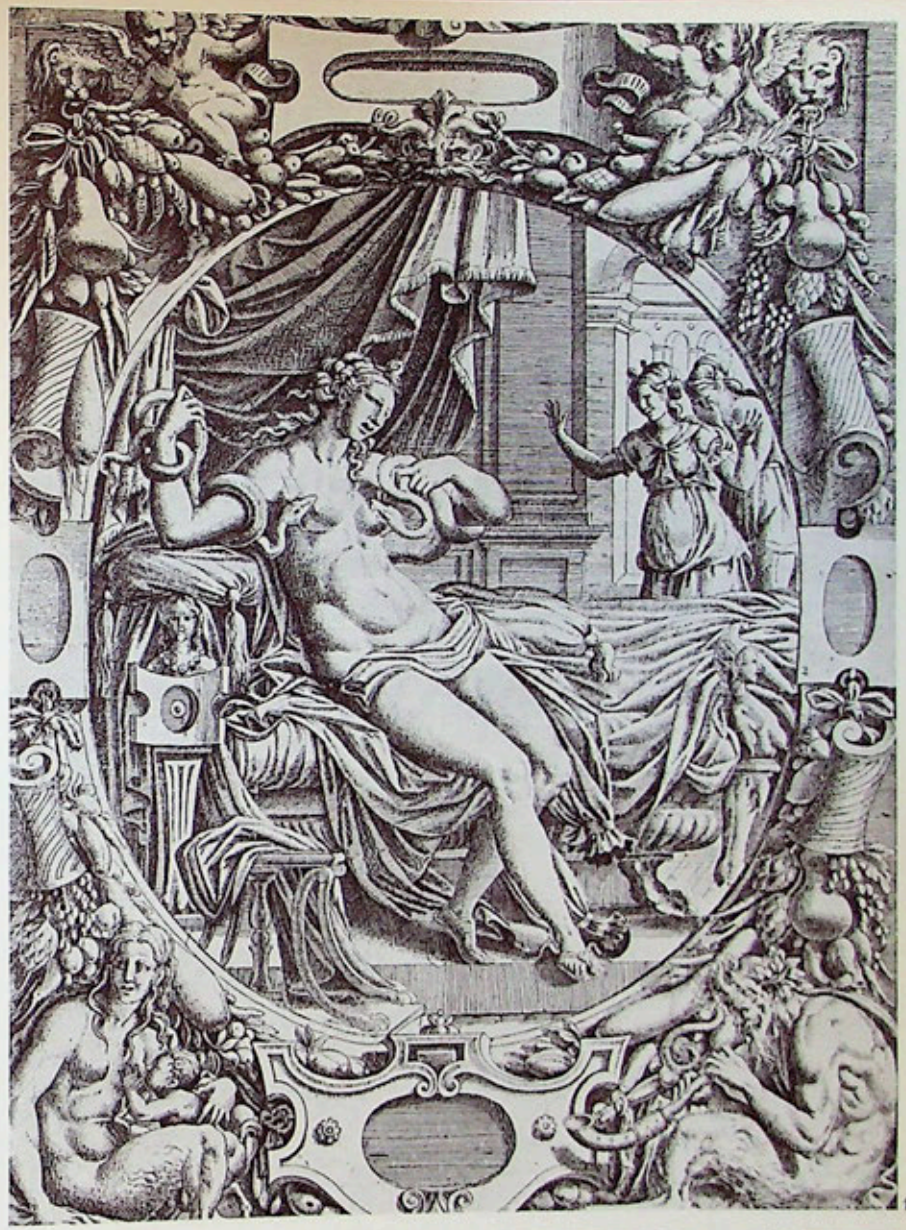
Jean Mignon n'est inférieur au Maître L.D. que par l'inégalité de leurs modèles. Comme graveur il n'a rien à lui envier. Deux traits sont constants chez lui: la sûreté et même la force du dessin, et l'unité graphique de la planche. Celle-ci consiste avant tout en une répartition assez égale des accents sur toute la planche et en une façon de lier les figures au décor par la qualité du trait gravé. D'abord vivace, pittoresque, et même sauvage, la manière de Mignon va se transformer avec le temps, se discipliner, pour aboutir aux effets grandioses qui renchérissent sur la beauté froide de Luca Penni. Dans ses grandes estampes tardives, Mignon recherche les travaux variés, complexes et savants, les lumières rares, les gestes arrêtés. Il installe les personnages dans des paysages très cherchés, très composés, aux végétations artificielles. Il en résulte un monde irréel, comme pétrifié, une des expressions les plus intransigeantes du maniérisme.

Si vous voulez en savoir davantage

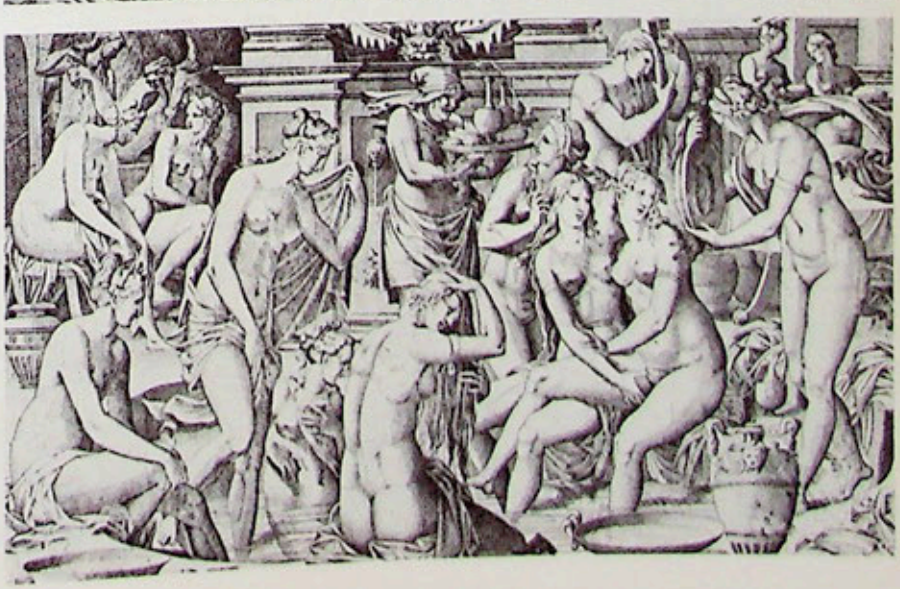
L'étude que vous venez de lire est extraite du livre de Henri Zerner « Ecole de Fontainebleau. Gravures », qui va paraître aux éditions *Arts et Métiers Graphiques*.

NOTES

1. Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 13, ajoute qu'en 1560, il était revenu à Paris où, en 1552, il se présenta en vain aux élections des jurés des Maîtres-Peintres.
2. Jules Renouvier, *Des types et des manières... XVI^e siècle*, Montpellier, 1854, pp. 184-185.
3. *Ibid.*, p. 187.
4. Jules Lieure, *L'Ecole française de Gravure — Des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris, n.d. (1928), pp. 83-86, qu'il faut compléter par les notes manuscrites du Cabinet des Estampes. Autant qu'on puisse en juger, ces notes devaient être à peu près dans l'état où elles sont restées lorsque Lieure rédigea son manuel.
5. Ambroise Firmin-Didot, *Recueil des œuvres choisies de Jean Cousin*, Paris, 1873.

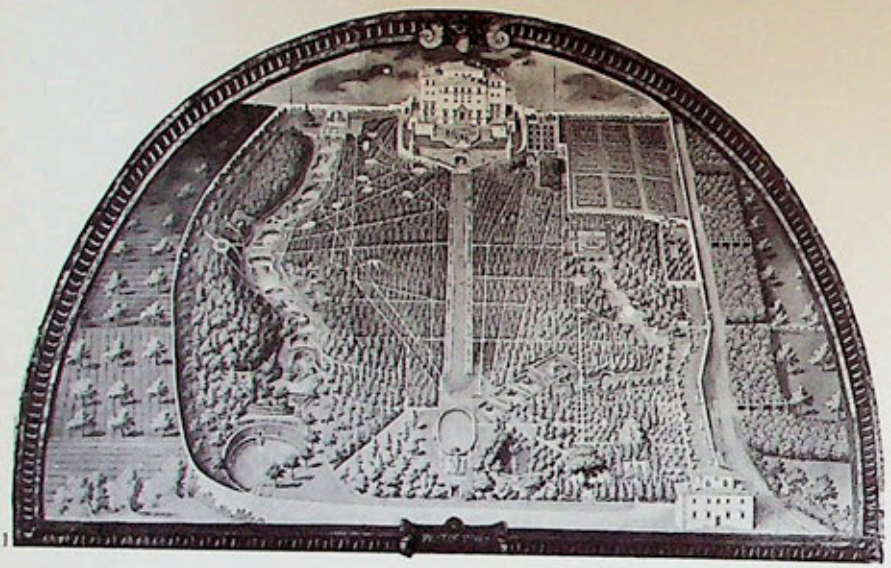


13



14

11 « *Saint Michel combattant les anges rebelles* ». *594×440 mm. Un dessin de la composition était attribué à Primatice dans la vente Norblin, mais l'invention nous semble assurément de Penni.* **12** « *Combat d'hommes nus* ». *297×448 mm. La manière est clairement celle qu'on attribue à Jean Mignon. Le dessin original de Luca Penni est au Louvre (Inv. 1401).* **13** « *Cléopâtre piquée par un aspic* ». *425×296 mm. Sans marque. L'invention semble bien de Luca Penni. Les ornements ont été repris dans une estampe du maître I ♀ V.* **14** « *Femmes au bain* ». *442×620 mm. La composition est sûrement de Penni. Il existe une copie publiée par N. Nelli à Venise.*



Les Merveilles de Pratolino

par Detlef Heikamp

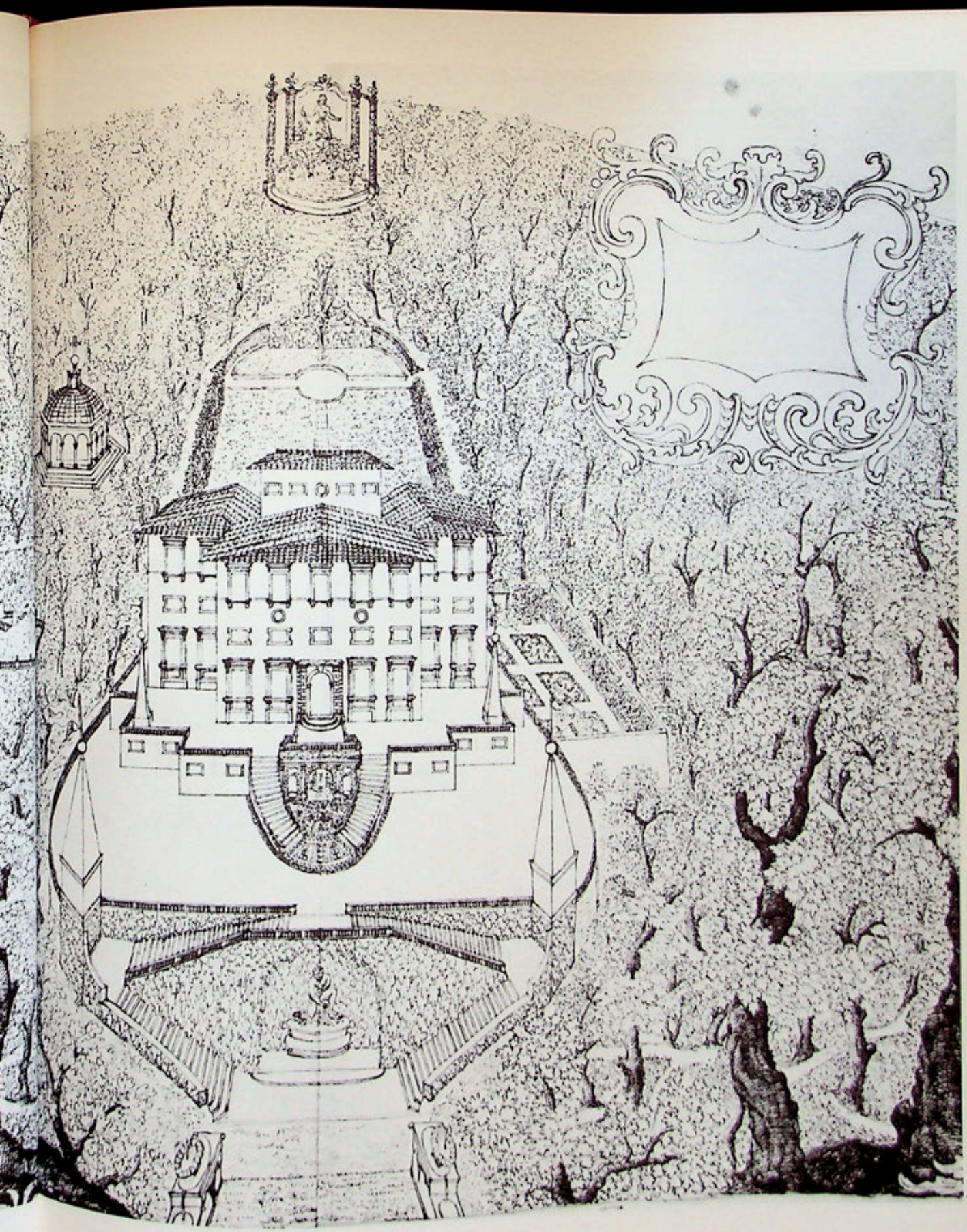
En 1568, François de Médicis (1) acheta — à 6 miles environ au nord de Florence, sur la route de Bologne — un vaste terrain situé sur un coteau montant vers le nord et dominant un panorama de collines vers Fiesole. C'est là que de 1569 à 1584, il fit construire la villa de Pratolino par l'architecte Bernardo Buontalenti qu'il chargea en même temps d'aménager le parc.

François fit esquisser par Jean Bologne une série de bas-reliefs représentant les événements politiques et artistiques les plus importants de son règne (2). Il ne put manquer de glorifier l'édification de Pratolino (fig. 3). La façade sud de la villa est représentée à l'arrière-plan avec un réalisme minutieux. Au premier plan, Jean Bologne présente au duc le modèle d'une fontaine. Le personnage debout derrière lui, tenant à la main un rouleau de papier, sans doute le plan de la construction, représente probablement l'architecte Bernardo Buontalenti. Les fontaines ont été créées par Buonaventura d'Orvieto. Tommaso Francini, constructeur d'automates sous Ferdinand Ier y travailla également, Heinrich Schickhart, un architecte allemand, cite encore un « Gocerano da Parma » (3). Mais le rôle essentiel revient à Bernardo Buontalenti. En tant qu'hydraulicien, pyrotechnicien et ingénieur de théâtre, il avait acquis une habileté que ses contemporains tenaient pour magique. L'entreprise fut conduite sous l'égide de François Ier de Médicis dont la compétence s'étendait à tous les domaines nécessaires. Buontalenti qui avait été son mentor dans sa jeunesse, était maintenant devenu le réalisateur indispensable de ses idées.

Parmi les artistes auxquels on doit les statues du parc, il faut citer surtout Jean Bologne, Valerio Cioli et Tommaso Fancelli. D'autres sculptures qui se trouvaient depuis longtemps en la possession des Médicis furent transportées dans le parc de Pratolino. Ce qui fut réalisé ici en quinze ans était tenu pour une merveille de l'art d'agencer un jardin en Europe. En 1822 la villa fut démolie, il ne reste que peu de traces des splendeurs d'antan, à part la statue colossale de « l'Apennin ». Depuis 1819 le jardin a été transformé en un parc anglais, son caractère de parc Renaissance est perdu, bien que les anciennes allées aient été en partie conservées.

Les jardins de Pratolino étaient, avec ceux de la villa d'Este à Tivoli, les plus importants en Italie au XVIe siècle. Leur renom n'a diminué qu'au siècle des lumières. Ce sont surtout les princes de l'Europe du Nord qui s'inspirèrent de Pratolino pour leurs propres jardins. Les grottes et les fontaines de Pratolino ont été imitées dans le jardin de Hellbrunn près de Salzburg, dans le jardin du château de Heidelberg. Pratolino, sur la route de Bologne, était la première des curiosités de Florence pour les voyageurs étrangers venant du Nord. A travers les siècles, ses jardins ont été décrits dans les livres de voyages, et la littérature florentine locale complète les descriptions. Des peintres, des architectes ont dessiné des vues du parc et des fontaines. En 1599 le Flamand Giusto Utens peignit une vue du côté sud de la villa avec les jardins (fig. 1). Heinrich Schickhart fit des esquisses de plusieurs fontaines pendant son voyage en Italie, en 1600. L'architecte Giovanni Guerra dessina la série la plus détaillée de toutes les fontaines. Nous publions ici pour la première fois un choix de ces dessins. Stefano della Bella fit six gravures de la villa et des jardins. Un architecte anonyme du XVIIIe siècle a dessiné deux autres vues, qui sont particulièrement importantes, car elles représentent le côté nord du jardin (fig. 2). D'autres vues de la villa, des plans et des coupes ont été réalisés par Giuseppe Zocchi.

1 *Giusto Utens : « Pratolino, vue du sud. Cette lunette a été exécutée en 1599 par le peintre flamand, en même temps que d'autres villas des Médicis, pour la grande salle d'Artimonio. Florence, Museo Topografico.*
2 *Anonyme, XVIIIe siècle : « Pratolino. Vue du sud avec perspective sur le jardin nord. » Vienne, Albertina.*



Bernardo Sansone Sgrilli et Giuseppe Martelli. Il existe enfin plusieurs plans du parc datant du XVIII[e] siècle, ainsi que des croquis par Bernardo Buontalenti des grottes situées sous la villa et de ses portails.

En 1634, Giovanni da San Giovanni peignit le salon de la villa situé à « l'étage noble ». Pratolino connut une nouvelle prospérité sous le prince Ferdinand. Il a peut-être inspiré les projets de Foggini pour modifier l'Apennin. Dans la villa elle-même, il fit installer en 1697 un théâtre qui tient une place importante dans l'histoire du théâtre et de la musique en Italie.

En 1730 on pouvait encore constater: « Un siècle et demi s'est presque écoulé depuis la mort du prince (François I[er] de Médicis), cela n'empêche que l'on trouve tout dans l'état où il l'a laissé, car cela a été considéré comme un ouvrage si parfait que l'entretien nécessaire n'a pas manqué, et qu'en outre on a pris garde à ne rien y changer ou y ajouter » (4). En 1742 l'architecte B. S. Sgrilli fit imprimer une description illustrée de la villa et du jardin, pour répondre au souhait de nombreux visiteurs. Dès le milieu du XVIII[e] siècle, on commença cependant à transporter les statues à Florence, où elles furent replacées dans le jardin Boboli. Beaucoup des anciennes statues du parc de Pratolino y sont conservées aujourd'hui encore.

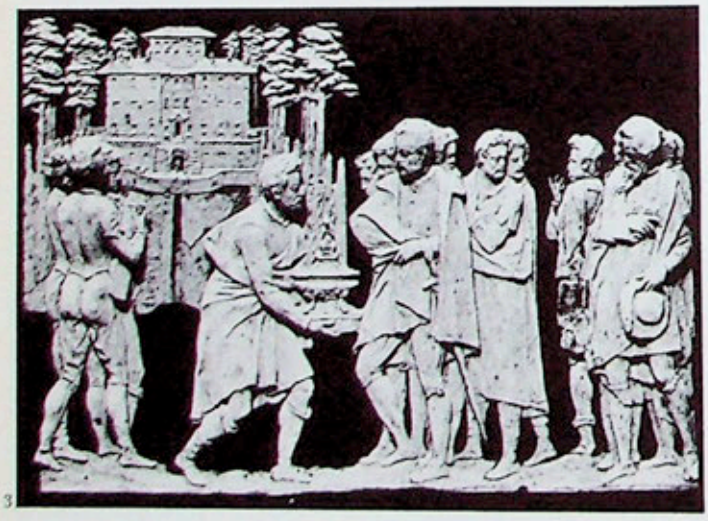
Bientôt les louanges cessèrent, firent place à la critique. Un souffle d'isolement mélancolique se répandit sur Pratolino, devenu une curiosité désuète. En 1773 un Anglais rapporte: « A un ou deux milles de Florence, nous quittâmes la grande route pour visiter une petite (!) maison de campagne... nommée Pratolino. Les jeux d'eau de cet endroit ont dû coûter une fortune. Ils sont d'un goût suranné, mais, ce goût n'étant plus à la mode en Angleterre depuis tant d'années, il semble aujourd'hui si nouveau qu'il nous a au moins donné le plaisir de la nouveauté, qu'il nous a remis en mémoire les plaisirs et les jeux de notre enfance... La maison est tenu dans un ordre de notre enfance... La maison est tenu dans un ordre remarquable et en très bon état, de même les jeux d'eau ne sont absolument pas négligés, mais un palais inhabité fait l'impression d'une ruine. Les beaux jours de Pratolino se sont plus ». (5)

Après la destruction du palais un Français alla encore s'égarer à Pratolino. A ce moment là: « La plupart des merveilles hydrauliques et bizarres de ce Marly toscan ont disparu... Le faste et les vanités de Pratolino ont été sévèrement condamnés par le grand-duc Ferdinand II, prince savant et philantrope, lorsqu'il disait qu'avec l'argent qu'on y avait dépensé il eût bâti cent hôpitaux. » (6)

Le verdict prosaïque de ce prince de la Maison de Lorraine, souverain d'une nouvelle époque, qui succéda à celle des Médicis, condamne aussi François I[er]. Aux yeux du XVIII[e] siècle, il était un mauvais serviteur de son Etat. De François restaient surtout présentes à l'esprit sa liaison avec la Vénitienne Bianca Capello, (fig. 4), — que le duc finit par épouser, contre toute raison d'Etat, — et la mort mystérieuse du couple, interprétée dès le XVI[e] siècle comme la suite non d'une maladie, mais d'un empoisonnement. Bien souvent le duc avait quitté les affaires du gouvernement pour se retirer avec Bianca dans la solitude de Pratolino. Pratolino était surtout considéré comme le théâtre de cette affaire qu'on trouvait d'un romantisme pervers. Détruire la villa était en même temps tenter d'effacer les traces visibles d'un sombre chapitre de l'histoire des Médicis. Tentative qui, à vrai dire, resta infructueuse, car depuis la fin du XVIII[e] la littérature s'était emparée de ce thème. Bianca fut transfigurée dans un flot de drames, de romans, de biographies. C'est son nom qui ouvre un catalogue dressé par Balzac des femmes que l'amour a rendues célèbres au cours des siècles (7): « Bianca Capello dont le portrait est un des chefs-d'œuvre de Bronzino, la Vénus de Jean Goujon dont l'original est la fameuse Diane de Poitiers, la signora Olympia dont le portrait est à la galerie Doria, enfin Ninon, M[me] du Barry, M[me] Tallien, M[lle] George, M[me] Récamier, toutes ces femmes restées belles en dépit des années, de leurs passions ou de leur vie à plaisirs excessifs, ont dans la taille, dans la charpente, dans le caractère de la beauté des similitudes frappantes, et à faire croire qu'il existe dans l'océan des générations un courant aphrodisien d'où sortent toutes ces Vénus, filles de la même onde salée! ».

Plus récemment, Bianca Capello, *la geniale bellezza* a trouvé de nouveaux partisans enthousiastes parmi les hommes de lettres italiens. De même le jardin de Pratolino renaît à la littérature.

Il subsiste peu de chose aujourd'hui de l'ancienne splendeur, en dehors du parc aux allées négligées, aux vieux arbres superbes. Il est cependant possible de



3

4

5

6

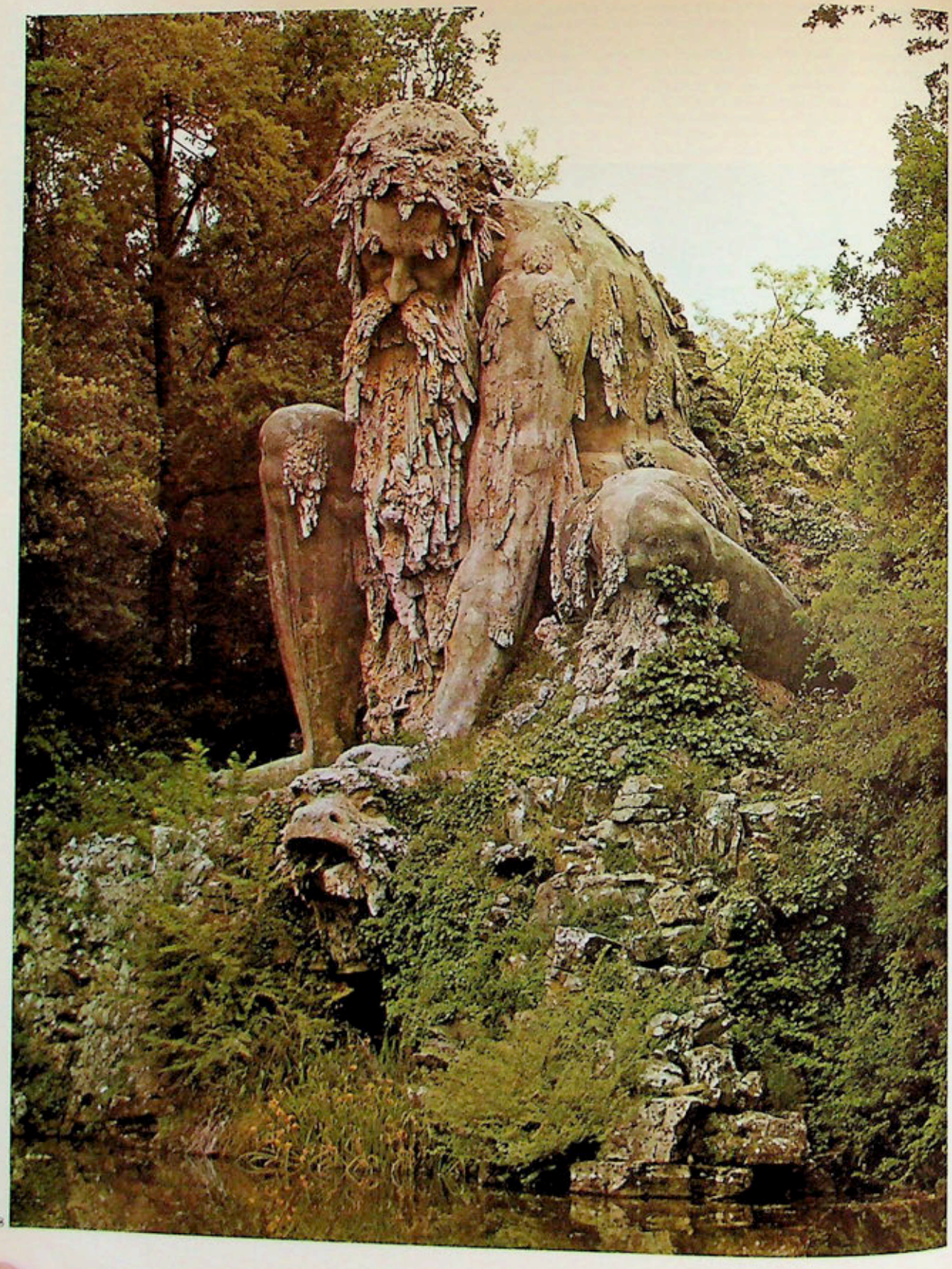
7

3 *Jean Bologne: « La villa de Pratolino. » Au premier plan l'artiste et François Ier. Bas-relief en cire, ébauche pour une exécution en or. Florence, Museo Nazionale.*
4 *Portrait anonyme de Bianca Capello, Florence. Dépôts de la Soprintendenza alle Gallerie.*

5 *Anonyme, « L'Apennin ». Fresque du XVIIIe siècle dans la villa « La Quiete » près de Florence.*
6 *Ecole de Raphaël, intrados d'une fenêtre de la Salle de Constantin, Vatican. Personnification de « L'Apennin ».*
7 *« L'Apennin » vers le milieu du XIXe siècle. Lithographie d'après un dessin de A. Leblanc.*

6

7



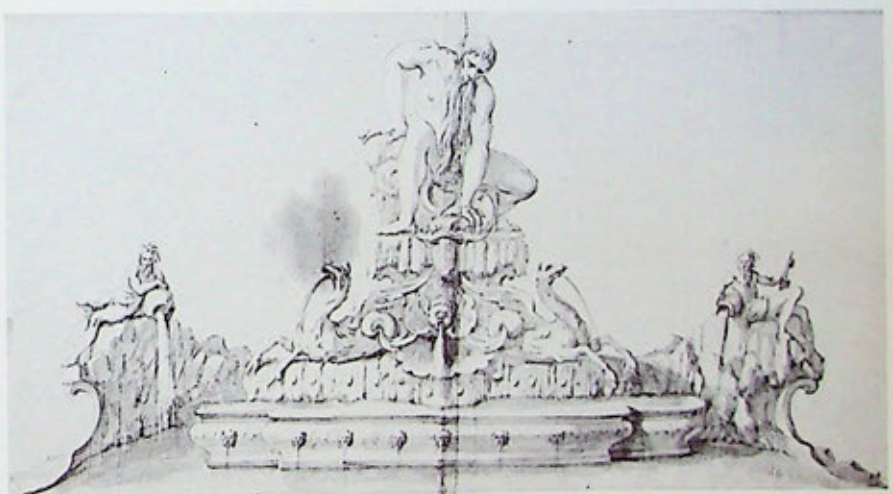
faire revivre le Pratolino de François Ier d'après les nombreuses descriptions et représentations conservées. L'élément aquatique, l'atmosphère mystérieuse de grottes scintillantes de minerais, de druses, de cristaux, étaient partout présents à Pratolino. Le rez-de-chaussée recélait aussi des des grottes et des jeux d'eau. Par des escaliers secrets le duc pouvait se rendre du « piano nobile » à cet empire magique et féérique.

Le présent article s'en tient à la description du parc. Le petit livre d'un homme de lettres florentin, Francesco de Vieri, servira de guide. Sous la direction de Bernardo Buontalenti il a rédigé une description *Delle maraviglíose opere di Pratolino*, publiée en 1586 à Florence.

Le parc était divisé en un jardin nord et un jardin sud par un mur transversal. La fontaine de Jupiter, flanqué d'un aigle en marbre noir, et tenant à la main un éclair doré, domine le jardin nord. La statue, œuvre de Baccio Bandinelli fut transportée vers 1824 à Florence; plus tard elle fut remplacée à Pratolino par une statue moderne. Près de la villa se trouvait un labyrinthe de haies de lauriers. En son milieu, un octogone entouré de huit colonnes qui auraient dû plus tard être coiffée d'une pergola en fer forgé en forme de dôme.

Au milieu se dressait un gros stalactite venant de la Corse, au sommet duquel jaillissait un jet d'eau. Ce stalactite pesant entre 25 et 30 000 livres, son transport fit sensation. Un chroniqueur rapporte (8) qu'il arriva à Florence le 3 décembre 1584. « Il était tout poli par l'eau, en sorte qu'il semblait être de marbre, et en d'autres endroits de sel ou de nacre. Le temps et l'eau l'avaient rendu d'une telle beauté que c'était une merveille ».

Le visiteur apercevait ensuite la gigantesque statue de l'Apennin (fig. 5-8). L'Apennin était depuis toujours une des attractions les plus surprenantes



8 *« L'Apennin », état actuel.*
9 *La tête de « L'Apennin ».*
10 *Dos de « L'Apennin » avec le dragon de Giovanni Battista Foggini.*
11 *Grotte de Vénus, envers de L'Apennin.*
12 *Entourage de Giovanni Battista Foggini : Projet de transformation de « L'Apennin ». Dessin, Musée des Offices, Cabinet des dessins.*
13 *La fontaine de Thétis dans « L'Apennin ». Dessin de Giovanni Guerra, Vienne, Albertina.*
14 *Jacopo Lagozzi, « Scène de pêche ». Probablement dessin préparatoire pour le vue de l'île d'Elbe, fresque ayant jadis orné une chambre de « L'Apennin ». Florence, Musée des Offices, Cabinet des dessins.*

15

16

15 *« Automates dans l'Appenin ». Dessin de Giovanni Guerra. Vienne, Albertina.*
16 *« Fontaine de Persée ». Dessin anonyme (détail). Vienne, Albertina.*
17 *Bernardo Buontalenti : La chapelle du parc de Pratolino.*
18 *Vincenzo Danti et l'atelier de Jean Boulogne : Fontaine de Persée. Florence, Giardino Boboli.*
19 *Stefano della Bella : « La grande allée de Pratolino ». Eau-forte, Vienne, Albertina.*
20 *La grande allée de Pratolino, état actuel.*
21 *« Paysan et dragon ». Détail de la lunette de Giusto Utens, Florence, Museo Topografico.*

17

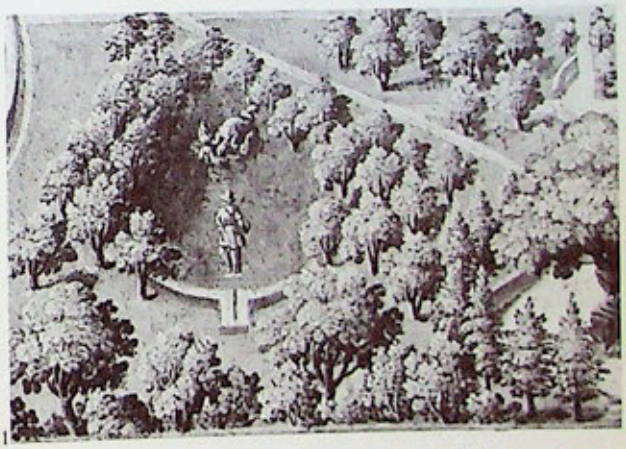
18

20

18

19

20



21

du jardin: fort heureusement il est resté l'un des rares témoins de la splendeur passée. Jean Bologne a représenté le dieu en s'inspirant des personnifications de montagnes de l'Antiquité. Construit en briques, renforcé par un « squelette » de fer, et recouvert d'une « peau » de mortier, le dieu de la montagne est accroupi devant un bassin et fait, de la main gauche, jaillir un torrent d'eau de la tête d'un monstre à tête de loup (9). Le dieu chenu est recouvert en partie d'une fourrure à longs poils faite de stalactites, qui composent aussi la barbe et les cheveux.
Depuis le socle, des jets d'eau jaillissent jusqu'au corps du dieu. Sa tête est entourée de jets d'eau comme d'un diadème liquide. Les énormes yeux étaient à l'origine en verre (10).
Presque tous les visiteurs de Pratolino ne manquent pas de dire que si la statue n'était pas assise mais debout, elle aurait bien 23 mètres de haut, 35 mètres même pour certains. A l'origine « l'Apennin » se trouvait dans la niche d'une montagne, qui au XIXe siècle tombait de plus en plus en ruine. Il fut restauré en 1877 et par la même occasion, on enleva aussi les derniers restes de la niche.
Accroupi dans sa niche, qui était recouverte de buissons luxuriants, la statue donnait peut-être encore plus qu'aujourd'hui l'impression d'une apparition visionnaire créée par la nature elle-même. Une balustrade d'une facture architectonique soignée entourait le bassin de l'Apennin. Cette balustrade elle aussi a aujourd'hui disparu depuis longtemps. L'opposition entre le géant construit de façon naturaliste et l'architecture tracée au compas mettait évidemment en cause l'impression visionnaire du géant. « *Ars* » et « *Natura* » sont sciemment mis en face à face. Ils sont représentés comme deux sources d'expérience opposées, que le contraste fait vivre avec plus d'intensité. Au sommet de la montagne, qui a presque disparu à l'heure actuelle, et contre laquelle s'appuyait « l'Apennin », se trouvait à l'origine une terrasse. On y accédait par des escaliers, elle aussi était entourée d'une balustrade, et le sol était en mosaïque. A la fin du XVIIe siècle Giovanni Battista Foggini éleva derrière cette montagne un dragon ailé en *pietra serena*, qui était destiné à cracher de l'eau (11). (fig. 10).
Au lieu de l'actuel contour peu décoratif de l'envers de l'Apennin, avec le bras droit du colosse s'élevant comme une colonne, il faut se représenter le dragon dans son état d'origine, c'est-à-dire probablement dans une niche. Un dessin provenant sans doute de l'entourage de Foggini (fig. 12) montre que ce projet aurait dû être considérablement développé. La statue de l'Apennin n'aurait plus été une apparition presque naturaliste pour les visiteurs du jardin. Elle devait être présentée sur un piédestal, flanqué symétriquement d'autres sculptures.
Derrière le colosse se trouve une petite grotte, datant également de la fin du XVIIe siècle, dans laquelle est exposée une statue de Vénus (fig. 11). Cette grotte n'est pas mentionnée dans les anciennes descriptions de Pratolino.
Le corps du géant recélait plusieurs chambres. Une chambre au rez-de-chaussée abritait des automates marchant à l'eau et placés dans des niches (fig. 15). On y voyait surtout représenté le dieu Pan en gardien de troupeau et tenant à la main un pipeau. Pan et ses bêtes tournaient en rond autour d'une montagne, tandis que le dieu jouait du pipeau et que quatre oiseaux sur un arbre se mettaient à chanter. Dans une autre niche se trouvait Hercule, blessant et repoussant l'hydre. La troisième niche contenait une fontaine. Les automates avaient été fabriqués par l'artisan florentin Tommaso Francini. Les murs d'une autre pièce étaient recouverts d'étranges figures en coquillages. La fontaine qui se trouvait au milieu était également faite en grande partie de coquillages. La vasque était en agate; au centre se dressait une grosse branche de corail de la mer Rouge, d'où l'eau jaillissait dans toutes les directions. Dans une autre pièce plus petite, des fresques représentaient l'extraction de l'argent et d'autres métaux. Ces peintures étaient inspirées par l'ouvrage de Georg De Agricola *De re metallibus* (12), paru à Bâle en 1556.
Au-dessus de ces pièces se trouvait la plus grande grotte avec la fontaine de Téthis (fig. 13). Cette fontaine octogonale et la statue de la déesse étaient entièrement construites en coquillages et en mosaïque de gravier de couleur. En outre, la fontaine était garnie de branches de corail rouge et noir. On voyait, de chaque côté une chauve-souris en nacre et, au bord du bassin, d'autres animaux en coquillages. Quatre dauphins soutenaient la vasque, dont le

22

socle était entouré d'un bassin incrusté de mosaïque en cailloux blancs, bleus et verts. Le sol de la grotte était en *terra di Levante*, décorée d'arabesques. De petits trous dans le sol permettaient de faire jaillir de très nombreux jets d'eau, pour tremper le visiteur qui ne se doutait de rien.

Les murs étaient décorés de fresques de Jacopo Ligozzi représentant des vues de Libourne et de l'île d'Elbe. Le Véronais Ligozzi était surtout employé à la cour de Florence à peindre des miniatures de plantes et d'animaux pour le duc, qui s'intéressait beaucoup à la botanique et à la zoologie. Parmi les planches qui sont conservées se trouvent aussi beaucoup de dessins de poissons de la mer Méditerranée. Ulysse Aldrovandi, le célèbre bolonais qui se livrait à des recherches sur la nature, mentionne dans sa description manuscrite de Pratolino que Ligozzi a pris ses miniatures pour modèle des poissons figurant dans la fresque de l'île d'Elbe (13).

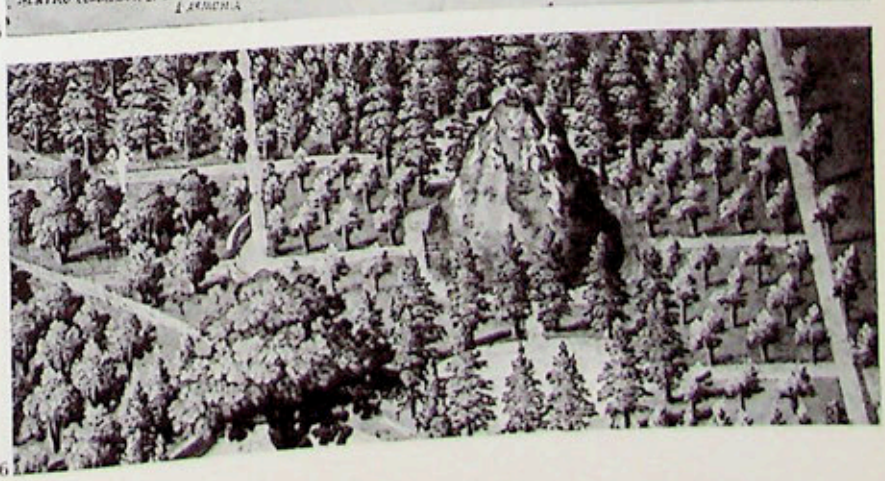
Un dessin de Ligozzi (fig. 14), conservé au Cabinet des dessins du musée des Offices est peut-être une ébauche de cette fresque. La tête du géant renfermait enfin une autre petite pièce.

Descartes, dans son « Traité de l'homme », dressé en 1634, explique l'organisme humain en le comparant aux automates: « Et véritablement, l'on peut fort bien comparer les nerfs de la machine que je vous décris (l'homme) aux tuyaux des machines des fontaines; ses muscles et ses tendons aux divers engins et ressorts qui servent à les mouvoir; les esprits animaux, à l'eau qui les remue dont le cœur est la source et dont les concavités du cerveau sont les regards ». Ce sont des machines hydrauliques et l'homme aussi. « De plus, la respiration et autres telles actions qui lui sont naturelles et ordinaires et qui, dépendant du cours des esprits, sont comme les mouvements d'une horloge ou d'un moulin que le cours ordinaire de l'eau peut rendre continus ». Leurs réactions sont commandées par des leviers cachés: « Les objets extérieurs qui, par leur seule présence, agissent contre les organes de ses sens et qui, par ce moyen, la déterminent à se mouvoir en plusieurs diverses façons, selon que les parties de son cerveau sont disposées, sont comme ces étrangers qui entrent dans quelques-unes des grottes de ces fontaines et causent eux-mêmes, sans y penser, les mouvements qui s'y font en leur présence: car ils n'y peuvent entrer qu'en marchant sur certains carreaux tellement disposés que, par exemple s'ils s'approchent d'une Diane qui se baigne, ils la feront cacher dans les roseaux, et s'ils passent plus outre pour la poursuivre, ils feront venir vers eux un Neptune qui les menacera de son trident; ou s'ils vont de quelque autre côté, ils en feront sortir un Monstre marin qui leur vomira de l'eau contre la face, ou chose semblable, selon le caprice des ingénieurs qui les ont faites. » (14)

23

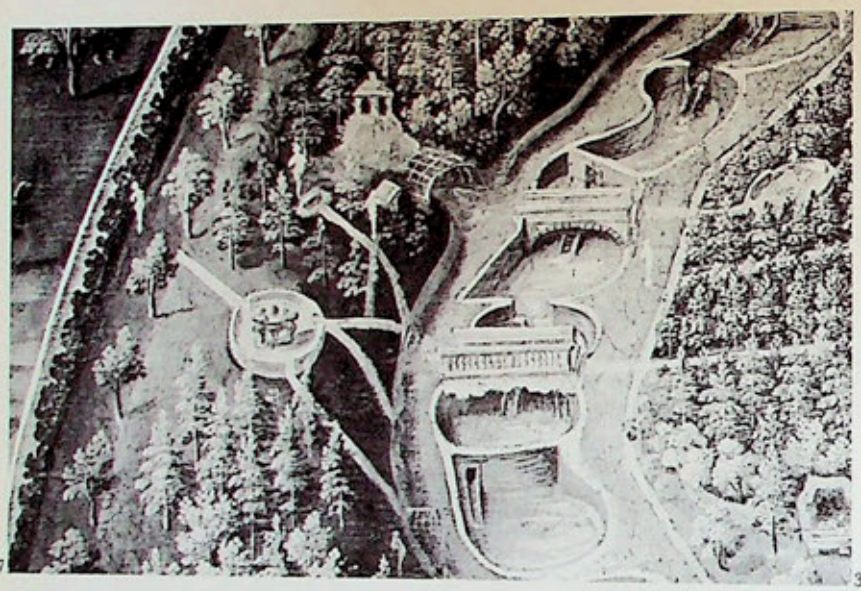
24

25

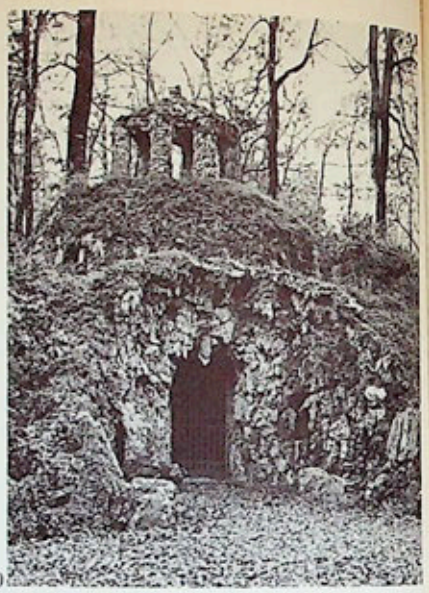


26

22 « *Pégase* ». *Statue de marbre, Florence, Giardino Boboli.*
23 « *Paysan et dragon, grotte du Satyre* ». *Dessin de Giovanni Guerra, Vienne, Albertina.*
24 *Ecole de Jean Bologne : « Satyre ». Florence, Museo Nazionale.*
25 « *Le Parnasse* ». *Dessin de Giovanni Guerra, Vienne, Albertina.*
26 « *Fontaine du Chêne, le Parnasse* ». *Détail de la lunette de Giusto Utens, Florence, Museo Topografico.*

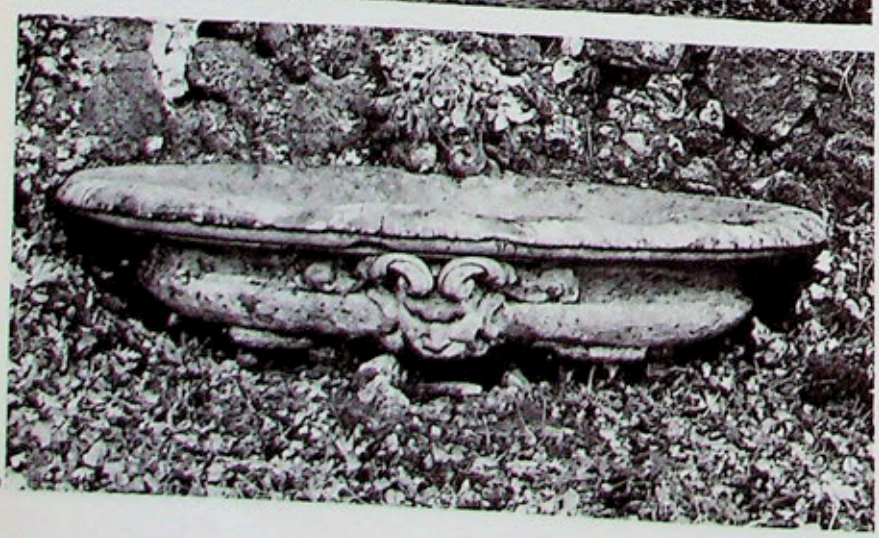


27



30

28

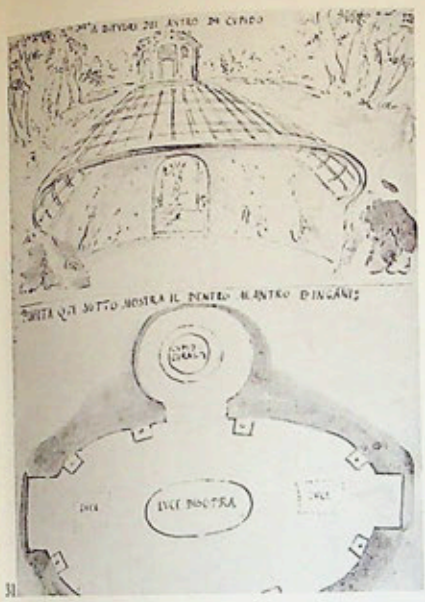


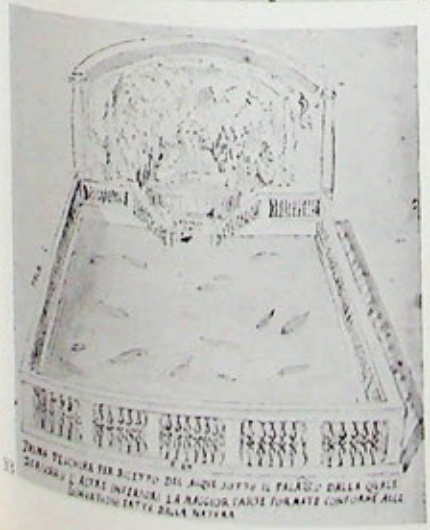
29

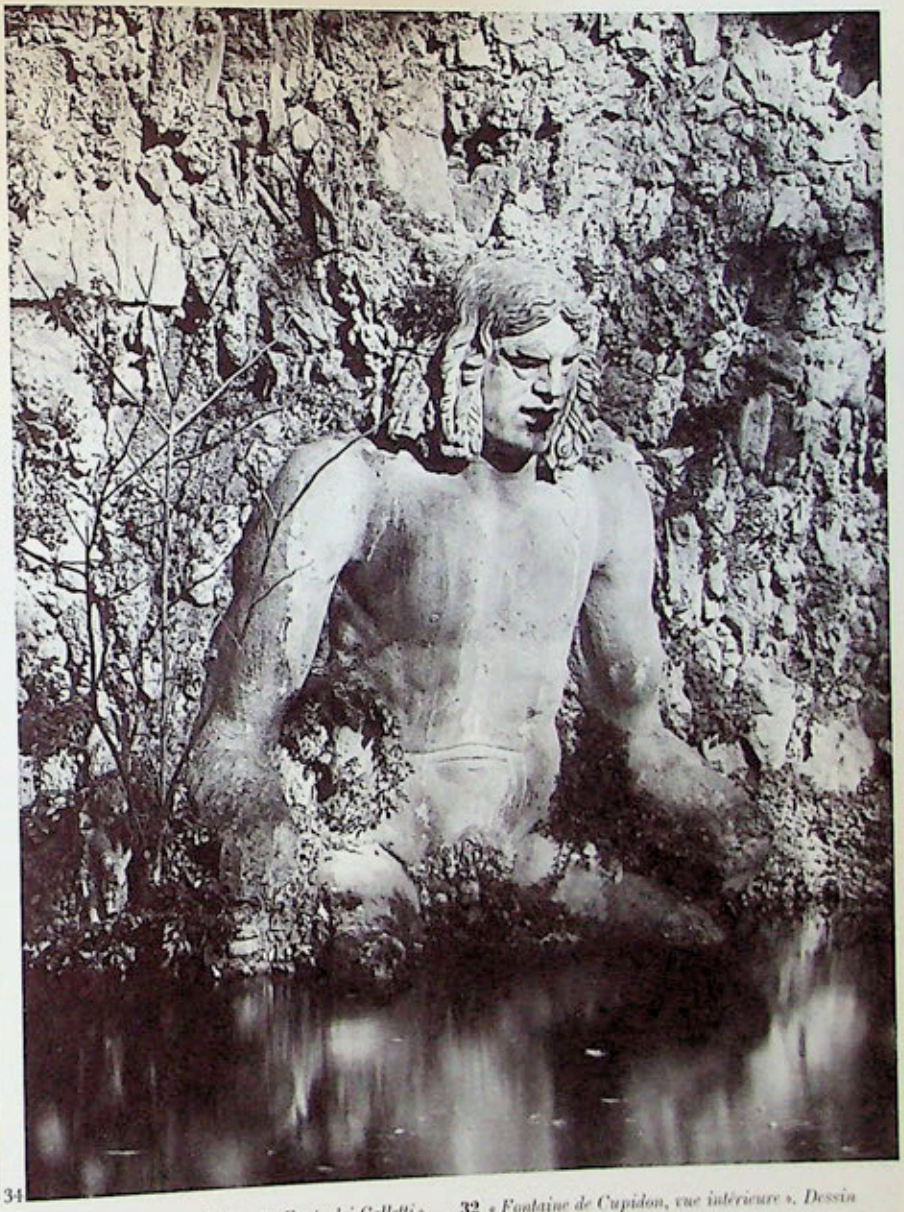
L'Apennin de Jean Bologne semble être un homme-machine imité par la main de l'homme. Il y a un rapport direct entre Pratolino et Descartes. Tommaso Francini, qui avait créé en partie les « intestins » automatiques de « l'Apennin », fut appelé en 1598 à la cour de France, et promu à la dignité « d'Intendant général des eaux et fontaines de France ». Il organisa les jeux d'eau des jardins de Fontainebleau, du palais du Luxembourg et de Saint-Germain-en-Laye. Descartes s'était inspiré des jeux d'eau des jardins royaux pour sa comparaison entre les machines hydrauliques et l'organisme humain.

Jean Bologne a réalisé dans son « Apennin » une idée qui avait été celle de plusieurs artistes depuis l'antiquité. Le sculpteur Dinocrates avait proposé à Alexandre le Grand de transformer le Mont Athos en une énorme statue. Michel-Ange avait pensé à sculpter dans les falaises de marbre des Alpes de Carrare un géant qui montrerait la route aux marins. Jean Bologne n'a pas fait sa statue avec de si nobles prétentions. Tout comme les grottes et leurs jeux aquatiques, la statue devait appartenir au domaine du burlesque. Jean Bologne a ainsi donné ici libre cours à son sens très poussé du bizarre. Peut-être que des souvenirs de son pays natal flamand ont aussi joué un rôle. On pense au « Paradis des voluptés » de Jérôme Bosch. La personnification de « l'Apennin » avait déjà été représentée à la demande d'un Médicis (fig. 6). Dans l'intrados d'une fenêtre de la salle de Constantin au Vatican, il est peint avec des naïades qui avaient inondé la route du col et rendu la montagne infranchissable. A droite on voit le dieu du Tibre. Clément VII avait fait assécher la route. Cérès dans son char tiré par des serpents refertilise la terre (15). Le fait que l'Apennin soit un col important résonne de façon curieuse dans une description allemande du géant datant de 1601: « Au premier abord (la statue) n'apparaît pas comme une figure humaine. Elle semble pour un observateur superficiel être une montagne, dont les routes qui la recouvrent ont été habilement imitées » (16). Comme dans un rébus, le voyageur ne découvre la forme humaine qu'en y regardant de plus près. Il décrit la statue comme un paysage anamorphotique peint par Arcimboldo, qui se révèle finalement représenter une figure humaine.

A partir de l'Apennin une pelouse s'étendait jusqu'à la villa. Elle était bordée de chaque côté de treize niches recouvertes de lierre, dont les montants de fer alternaient avec des pyramides. Ces niches abritaient des statues antiques en marbre. *(Suite en page 75)*







27 *« Fontaine de Cupidon » et « Fonte dei Galletti ». Détail de la lunette de Giusto Utens.*
28 *Stefano della Bella : « Fontaine de Cupidon ». Eau-forte, Vienne, Albertina.*
29 *Vasque dans le style de Buontalenti, Pratolino.*
30 *Fontaine de Cupidon, état actuel.*
31 *« Fontaine de Cupidon ». Dessin de Giovanni Guerra, Vienne, Albertina.*
32 *« Fontaine de Cupidon, vue intérieure ». Dessin de Giovanni Guerra.*
33 *« Fontaine du Masque ou de la mer Tyrrhénienne ». Dessin de Giovanni Guerra, Vienne, Albertina.*
34 *Sculpteur anonyme : « Fontaine du Masque », état actuel.*

UNE VISITE A GIVERNY EN 1924

par Paulette Howard-Johnston

Un après-midi d'avril, en 1876, John S. Sargent, âgé de vingt ans, et son ami Paul Helleu, âgé de dix-sept ans, décidèrent d'aller à la seconde exposition du groupe impressionniste chez Durand-Ruel, 11, rue Le Peletier. Là, ils furent si enthousiasmés par les peintures exposées qu'ils y restèrent jusqu'à la tombée de la nuit et, reconnaissant Monet, Sargent l'aborda en disant: « Est-ce vraiment vous, vous Claude Monet? » Invités par Sargent, ils allèrent tous les trois le même soir dîner au café du Helder. De ce moment naquit entre eux une amitié qui ne devait cesser qu'avec leur mort.

Le jour même du décès de Sargent (15 avril 1925), Monet écrivait de Giverny d'une main bien hésitante:

« Cher Helleu, Nous perdons un vieil ami. C'est bien triste et de suite ma pensée va vers vous sachant ce que ce doit être pour vous.
De tout cœur, votre vieil ami, Claude Monet »

En 1924 E. Moreau-Nélaton, qui préparait un ouvrage sur Edouard Manet, essaya en vain d'être reçu à Giverny pour se documenter sur les relations Manet-Monet; mais ce dernier se dérobant sans cesse, il s'adressa à mon père Paul Helleu, dans l'espoir d'obtenir une introduction. La réponse de Monet arriva aussitôt:

Mon cher Helleu, 29 octobre 1924

Je serais très heureux de recevoir M. Moreau-Nélaton et plus heureux encore de vous revoir. Prévenez-moi d'avance de votre venue l'après-midi car toute la matinée je travaille. Je vais bien quoique très vieux et j'ai enfin retrouvé une vue avec quelle joie aussi ai-je travaillé tout l'été avec joie et plus d'ardeur que jamais, etc. Claude Monet

Mon père se mit en route avec Moreau-Nélaton et moi. Je fus très frappée par la cordialité avec laquelle Monet nous reçut, il semblait tout heureux. Je le trouvai de taille moyenne, fort, le cou

1 *Claude Monet, en chapeau haut-de-forme, avec Helleu (à droite), Sargent et Mme Helleu. Photographie inédite prise à l'Exposition Universelle de 1889.*
2 *John S. Sargent: « Claude Monet peignant dans son bateau-atelier ». Vers 1889. Huile sur toile. 59,5 × 48,5 cm. Collection particulière. Lors de la visite que fit à Giverny l'auteur de cet article, le tableau était accroché dans la chambre de Monet. Selon Mickel Monet, le peintre qu'on aperçoit à droite serait Caillebote ou Renoir.*

2

large, se tenant bien d'aplomb sur ses jambes, les cheveux coupés ras; par contre sa barbe était très longue et toute blanche. Il portait un costume de gros tissu de laine grisâtre, un pantalon resserré aux chevilles, une chemise blanche avec des manchettes plissées à petits plis fins qui dépassaient un peu des manches du veston, celui-ci, boutonné haut, faisait supposer qu'il ne portait pas de cravate. Il avait une voix claire, bien frappée, voix d'un homme dans la force de l'âge: aucunement celle d'un vieillard. Il était extrêmement simple et naturel; sa manière directe de parler inspirait confiance, et si, à première vue, il donnait une impression de rusticité, cet effet disparaissait dès qu'il parlait: on réalisait alors combien son esprit était distingué. Il était gai, ayant recouvré la vue grâce à l'opération accomplie par le docteur Coutela. Dans une lettre du 8 janvier 1924 adressée à Paul Helleu, il écrivait entre autres: « *J'en ai vu de dures avec mes pauvres yeux depuis un an, mais à présent je travaille* » et il disait: « *Comme je vois à nouveau je veux bien vivre cent ans* ».

Dès 1919 ses yeux lui avaient donné des inquiétudes et en 1921 dans une lettre du 13 janvier au même correspondant, il exprimait sa crainte de perdre la vue: « *Je suis devenu un vieillard, bien portant encore, mais ma pauvre vue s'en va et cela me désespère et m'attriste beaucoup.* »
Ses verres de lunettes étaient teintés; celui de l'œil droit (l'œil opéré de la cataracte) était particulièrement épais, faisant loupe, et lui donnait un regard étrange et même inquiétant, car la pupille semblait énorme, vue au travers du verre grossissant.
J'écoutais la conversation de toutes mes oreilles et me souviens bien de Monet racontant qu'il avait fait la connaissance de Manet par Zacharie Astruc et que Manet, à cette époque, était agacé par la similitude de leurs noms. Il raconta également que le jour où, à Argenteuil, Manet peignit Madame Monet (avec son fils Jean) se reposant sur l'herbe, Renoir arriva, demanda une toile et des couleurs et peignit le même sujet. Après quoi, Edouard Manet prit Monet à part, lui disant: « *C'est bien mauvais ce qu'il peint, ce serait charitable de le décourager, il n'arrivera jamais à rien* ». Peu à peu, la conversation dévia vers la peinture du moment. Monet déclara: « *Maintenant* ils *veulent faire de la littérature avec la peinture, c'est d'une ânerie inconcevable et ils veulent expliquer ce qui est inexplicable puisque c'est un élan spontané, irréfléchi. Je peins ce que j'éprouve devant la nature, c'est tout, c'est aussi simple que cela. Je tâche de fixer des sensations.* »
Aux murs de l'atelier-salon étaient accrochées de ses peintures non encadrées côte à côte sur quatre rangs; elles dataient de différentes époques; il y avait des toiles magnifiques, admirables, où l'on sentait l'aile du génie. C'était émouvant de voir cet homme, au soir de sa vie, parmi tous ces chefs-d'œuvre qu'il avait créés. Le mobilier était fort simple: grande table, nombreux fauteuils de rotin et sur le canapé, sur un coussin, un chat blanc, (sorte de terre cuite mate) dormant enroulé sur lui-même. Bien des années plus tard j'ai retrouvé ce même chat, toujours sur un coussin chez Michel Monet aux Blondeaux, à Sorel.

La fameuse salle à manger jaune aux estampes japonaises a trop souvent été décrite pour en parler à nouveau.

En 1916, Monet fit construire avec bien des difficultés un grand atelier, éclairé par le haut, dans son jardin (assez abandonné à cet endroit où des arbres poussaient librement), afin de pouvoir y peindre ses grands Nymphéas. Ces vastes toiles de 6 à 7 m. de long, mais toutes d'environ 2 m. de haut, étaient posées sur des sortes de chevalets à roulettes que l'on pouvait changer de place assez facilement (je le sais par expérience ayant aidé Monet à en déplacer).

Sur les tables, de grands vases remplis de pinceaux en usage, dont la majorité était du modèle « usé-bombé » selon l'expression technique. Il vanta et recommanda à mon père les couleurs belges fabriquées par Blocks dont il se servait et dont Signac se servait également. (Auparavant il employait des couleurs de fabrication française, de la Maison Edouard). Il vantait particulièrement un cobalt violet et un vert composé que l'on retrouve dans les Nymphéas. Ces grandes compositions, dites « Décorations des Nymphéas », Monet les peignait dans l'atelier, s'inspirant d'autres études, plus petites, exécutées, elles, d'après nature.

Il alla chercher et déroula par terre le « Grand déjeuner sur l'herbe » en répétant plusieurs fois que l'homme étendu à droite était Bazille et que ce qu'il préférait, c'étaient les natures mortes sur la nappe, plat de pêches, bouteilles de vin, etc. Je ne crois pas me tromper en disant qu'il expliqua avoir fait ce tableau dans l'atelier d'après des études et des notes. C'est en montrant cette toile qu'il déclara: « *Dans ma vie la peinture a été ma plus grande joie et mon tourment* ».

Il déclara également: « *La campagne est d'une plus belle couleur l'hiver que l'été, surtout les arbres* » et « *les fleurs plus jolies à peindre par temps gris, car le soleil décompose les tons* ».

Jeune il aimait peindre très tôt le matin. Dans une lettre à Paul Helleu du 10 mai 1894, il dit: « *Je ne pense pas venir à Paris en ce moment je travaille beaucoup et c'est ce qui me fait renoncer à mon exposition des Cathédrales, toute interruption m'étant fatale, mais que cela ne vous empêche pas de venir, je ne travaille que le matin de quatre à neuf heures, le printemps c'est admirable mais hélas bien fugitif* ».

Il me conseilla de peindre toujours d'après nature: « sur le motif » et de copier ce que je voyais. Surmontant ma timidité et bravant les regards courroucés de mon père, que je craignais beaucoup, j'osai demander à Monet s'il croyait que les grands coloristes tels Velasquez, Goya, Manet et lui-même avaient une vision particulièrement sensible qui leur permettait de mieux percevoir les coloris? Il me répondit en souriant qu'il n'en savait rien mais qu'il était certain qu'on naissait

1 *Paul Cézanne: « Nature morte ». Huile sur toile. 72×90 cm. Metropolitan Museum of Art, leg de Samuel A. Lewisohn. 1951. Ce tableau avait été donné par Helleu à Claude Monet en 1894.* **2** *Portrait au crayon de John S. Sargent par Helleu. 1888.* **3** *Paul Helleu par John S. Sargent, août 1889.* **4** *John S. Sargent: « Claude Monet en béret basque ». Comme le tableau du bateau-atelier (page 29), celui-ci était placé à Giverny dans la chambre du peintre.*

2

4

3

coloriste comme on naissait intelligent ou ... rôtisseur! et qu'Odilon Redon avait dit *« la peinture est un don de sensualité naturel, on ne l'acquiert pas »*.

Il raconta avoir pleuré d'émotion au Prado (1904) en regardant l'incomparable tableau des « Meninas » de Velasquez.

Il exprima aussi sa reconnaissance à mon père (qui était très généreux) pour le cadeau qu'il lui avait fait, longtemps auparavant, d'un beau Cézanne, une peinture représentant un pot de géraniums rouges, aux feuilles d'un vert vif, une nappe, des pommes et des oranges (voirpage 30).

A ce sujet j'ai retrouvé une lettre du 21 mars 1894:

« Mon cher Helleu, Je suis venu chez Petit, comme vous veniez de partir. J'étais désolé de ne pas vous voir pour vous remercier pour le Cézanne. Merci et à bientôt, etc. Claude Monet »

En parlant de Cézanne qu'il admirait beaucoup, Monet raconta qu'un jour à Giverny où se trouvaient réunis aussi Clemenceau, Geoffroy, Mirbeau et Rodin, ce dernier ayant fait des compliments à Cézanne sur sa peinture, celui-ci à l'ébahissement général, alla se mettre à genoux devant Rodin en lui disant combien il était sensible aux compliments d'un homme décoré de la Légion d'Honneur! On ne sut jamais si Cézanne était sincère ou s'il plaisantait.

Il cita également une autre phrase sibylline de Cézanne à G. Geoffroy: *« Vous vous appuyez sur Clemenceau, moi sur Rome »!*

Notre hôte était plein d'entrain et voulut nous montrer sa splendide collection de tableaux au premier étage de la maison d'habitation.

Dans son cabinet de toilette étaient au mur le nègre Scipion, au pantalon bleu, de Cézanne; Monet, à dix-huit ans, par Déodat de Séverac et dans un coin une petite peinture représentant Monet en uniforme des chasseurs d'Afrique (voir page 32); une aquarelle de Boudin; «La pluie» de Caillebotte ainsi que plusieurs autres toiles et des petits paysages au pastel par Monet.

Dans sa chambre à coucher, tous les murs étaient couverts de tableaux. Je comptai onze Cézanne! quatre Manet. Par Renoir: les deux portraits de

(Suite en page 76)

2

4

1 *Charles Shulliez: « Portrait de Claude Monet en chasseur d'Afrique ». Huile sur toile. 36,5×24 cm. Claude Monet avait accroché cette petite peinture dans son cabinet de toilette à Giverny.* **2** *Edouard Manet: « Mme Monet et son fils Jean dans le jardin d'Argenteuil ». Huile sur toile. 80×98 cm. 1874. Berlin, collection Eduard Arnhold.* **3** *A. Renoir: « La femme à l'éventail ». (Mme Monet et Jean.) Collection particulière. 1874. Ce tableau et celui que nous reproduisons ci-contre ont été peints le même jour, à Argenteuil où Manet et Renoir s'étaient retrouvés.* **4** *Claude Monet: « Paysage ». Collection particulière, Paris. Ce petit pastel est l'un de ceux qui ornaient à Giverny la cabinet de toilette de Monet.* **5** *A. Renoir: « Mme Monet lisant Le Figaro ». Huile sur toile. 53×71,7 cm. Lisbonne, Fondation Gulbenkian. En 1924, le tableau était dans la chambre de Monet à Giverny.*

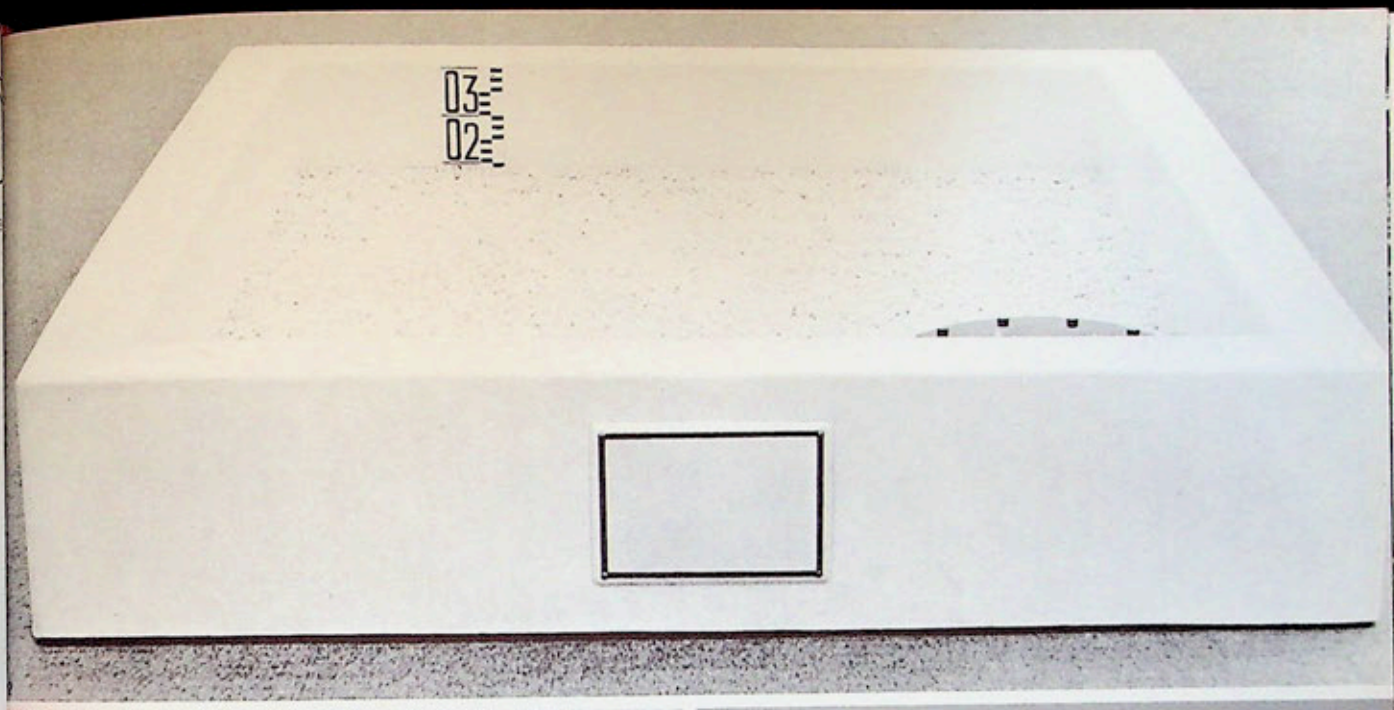
3

ième jour, à
t retrouvés.
on particu-
ceux qui or-
de Monet.
aro ». Huile
ion Galben-
chambre de

5

IMAGES DISPONIBLES

par Henri Zerr



1 « *Mur 811* ». 1967. Polyester, émail, peinture. 100 × 75 cm.

2 « *Cuve* ». 1968. Polyester, cailloux, émail. 200 × 200 cm.

3 « *Psycho-objet coin A* ». 1967. Bois, fer, matière plastique et émail. 95 × 72 × 72 cm. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, U.S.A.

4 « *Psycho-objet 27/Autoportrait* », 1966. Bois, fer, plexiglas, matière plastique et peinture. 49 × 65 × 184 cm. Collection particulière, Paris.

1

— « Ce n'est pas à proprement parler de la peinture. Je fais des montages où l'élément principal est du Panolac. C'est une matière blanche avec des rainures qui sert à la place des carreaux de faïence dans les cuisines et salles de bain. Je me sers aussi de montants chromés et d'autres éléments du même genre. J'introduis des images photographiques tirées en rouge... » Cette description appliquée, technique et précise que me faisait un jeune artiste rencontré par hasard, sur l'avion de Londres, avait tout pour me plaire. Je lui fis remarquer qu'un nommé Raynaud faisait quelque chose de semblable. Le lecteur s'en doute, c'était lui.

Quelques mois plus tôt, en janvier 1965, j'avais remarqué son envoi au Salon de la Jeune Peinture, exposition reçue de façon scandaleuse par la critique, qui criait à l'invasion américaine. J'avais été frappé par Raynaud, justement parce que c'était un des très rares artistes parisiens qui semblaient effectivement conscient des développements d'outre-Manche et d'outre-Atlantique. Ce morceau isolé me semblait prometteur, parce qu'il manifestait une assimilation vraie du langage du « pop » art et non une imitation superficielle. Seul le titre de « Psycho-objet », que Raynaud a continué à donner à ses ouvrages pendant plusieurs années, éveillait l'inquiétude. Il suggérait un surréalisme fatigué qui va en sens contraire de ce qui me semblait déjà le plus heureux chez Raynaud, la force de l'image par sa simplicité, un art assez fortement conceptuel (pour le distinguer de l'art sensuel de l'après-guerre) mais peu littéraire. Né en 1939, l'artiste a fait ses premières apparitions publiques en 1964. Mais c'est seulement en 1966 qu'une exposition personnelle chez Jean Larcade lui a permis un grand déploiement. Le test est dur. D'autant plus que Raynaud, ne pouvant encore vivre de son art comme il fait maintenant, avait un emploi alimentaire, dans quelque entreprise industrielle, je crois. Je ne lui cherche pas des excuses dont il n'a que faire. Pourtant, cette première exposition n'écartait pas toutes les inquiétudes. Dans certains morceaux, l'imagerie un peu chargée, par exemple la juxtaposition de martinets et d'équipement chirurgical, menaçait de nous confiner dans l'élaboration d'une mythologie personnelle. Non seulement cette exaltation des phantasmes de l'adolescence exprimait un refus de la réalité dont le romantisme est passablement désuet, mais elle ne semblait pas poser de problèmes artistiques nouveaux ou même actuels.

Heureusement, il n'y avait pas que cela dans l'exposition. Certains objets ne faisaient pas tant appel à une réalité phantasmagorique qu'à une expérience tactile et motrice du monde. Je me souviens en particulier d'un « Psycho-objet » qui présentait au ras du sol un siège et des poignées disposés de façon parfaitement impraticable, mais de sorte que leur appel psycho-moteur était immédiat et puissant. La simplicité de l'objet était extrême et bien en harmonie avec le répertoire d'expériences évoquées par l'œuvre. Raynaud créait là une impression surprenante d'innocence et de pureté.

Enfin, le plus satisfaisant et le plus frappant dans cette première exposition était le pot de fleurs. Il s'agit d'un vrai pot à fleurs rempli de ciment à ras bord, le tout peint en rouge. L'image est remarquable parce que c'est une des plus familières qui soient et qu'en même temps sa force d'évocation est particulièrement faible. Raynaud avait trouvé là un objet dont la forme est des plus normalisées, des plus standards, et en même temps d'une grande valeur plastique. Notons, cependant, que le pot à fleurs serait un piètre « readymade » parce que son installation en objet d'art manquerait d'insolite.

Le remplissage jusqu'au bord, qui nie sa fonction d'objet d'usage, et la peinture rouge opèrent la transmutation de l'objet en image. Pourquoi le numéro 3? Dans le catalogue de son exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1963 l'artiste inscrivait dans une sorte de lexique iconographique: « numéro 8 — un numéro matricule parmi d'autres numéros matricules ». Je n'en crois rien. Remarquons tout d'abord que les numéros ne sont pas inconnus dans l'iconographie de l'art récent. Jasper Johns a bien vu que les numéros étaient des formes immédiatement reconnaissables dont la signification est conventionnelle, et qu'il était possible, en les tirant de leur contexte, de les priver de signification parce que leur sens connoté est presque nul. On entend par là que leur forme n'a que très peu de pouvoir par l'évocation et l'allusion, et qu'il est par conséquent possible d'en isoler la valeur plastique et d'en faire, pour ainsi dire, une image disponible. La démarche de Raynaud n'est pas absolument différente dans la mesure où il tire le numéro de tout contexte où son sens se déclare aisément. Mais la répétition insistante du numéro 3 qui apparaissait non seulement sur plusieurs pots de fleurs identiques, mais encore dans plusieurs œuvres exposées en même temps (à l'exclusion de tout autre numéro), indiquait assez qu'une signification particulière s'attachait à ce numéro. Comme celle-ci n'était pas explicitée, on était à peu près obligé de la renvoyer à ce que j'ai appelé plus haut une mythologie personnelle. La présence de ce numéro sur le pot de fleurs, comme d'ailleurs certaines déclarations de l'artiste, permettraient certainement de trouver aussi pour le pot lui-même une origine et une place dans cette mythologie. Mais la force de l'image est telle qu'elle se suffit. Du reste Raynaud a bien vu qu'il pouvait la tirer de ce contexte personnel; aussi a-t-il fait depuis des pots de fleurs sans numéro.

Plus tard il a porté le pot de fleurs aux dimensions d'un homme (le « Pot 815 » qui mesure 1,80 m. de haut, édition tirée à 12 exemplaires). L'objet change alors de sens; sa valeur plastique est multipliée, il définit l'espace avec puissance, et il rapproche Raynaud de sculpteurs comme Tony Smith et les représentants du « minimal art ». Mais en même temps, que d'humour dans ce pot de fleurs, car c'en est toujours un, qui prend place même dans un paysage comme une œuvre monumentale (voir page ci-contre).

Les avatars du pot de fleurs dessinent assez bien l'évolution de Raynaud dans ces dernières années, la canalisation progressive de son talent, l'épuration de son œuvre. Le pot de fleurs monumental et les grands murs jaugés en marquent l'aboutissement provisoire.

Le curieux est que, s'étant imposé d'emblée des limites strictes, j'entends un vocabulaire restreint, dont le blanc et rouge est l'exemple le plus frappant, Raynaud en a tiré des expressions très variées. Tout en restant personnel, il a assimilé des éléments venant de courants artistiques très divers. En se dirigeant vers un art de l'« environnement », il a retenu quelque chose de ses expériences précédentes dans le domaine de l'imagerie. Il est sensible, cela est clair, à tout ce qui, dans l'art d'aujourd'hui, tend à effacer les limites entre ce qui est art et ce qui n'en est pas. « J'ai voulu faire un mur et non un tableau. Les gens vont passer devant une porte, une grille d'aération, une échelle de secours... comme s'ils suivaient un couloir de métro. » Fort bien, mais il s'agit toujours chez Raynaud d'une réalité parallèle et métaphorique. Le blanc et rouge ne permet pas un instant de s'y tromper. Et le pot de fleurs lui-même, s'il peut sembler un moment simple pot peint en rouge, se révèle vite œuvre d'art. Les ouvrages de Raynaud restent toujours des objets esthétiques.

1 Panneau de signalisation 801. 1968. Email. 260 × 50 cm. Edité à 20 exemplaires.

2 Jean-Pierre Raynaud photographié près du « Pot 815 ». 1968. Polyester et peinture. 180 × 195 cm. Edité à 12 exemplaires.

2

MÉTAMORPHOSES AU PALAIS-ROYAL

Troisième présentation de mode du papier peint

organisée par

LES PAPIERS PEINTS DE FRANCE

avec la participation de

Paul DUMAS
FOLLOT
GAILLARD-MOTEL
INALTERA
VERKINDERE & Cie (Decofrance)
I. LEROY
Papiers Peints BREPOLS
Papiers Peints U.P.I.
A.M. TURQUETIL

DIX-HUIT PRESTIGIEUX DÉCORS
VOUS FERONT REVIVRE L'HISTOIRE ET LA PETITE HISTOIRE DU PALAIS-ROYAL DE RICHELIEU A NOS JOURS

Réalisés par

ALAVOINE
BARROUX
BÉCHARD
Huguette de BOURNET
CARLHIAN
Jacques DAMIOT
FÉAU
GALERIE MAISON ET JARDIN
GALLET

Réalisés par

Raoul GUIRAUD
André MAUNY
MERCIER Frères
Maxime OLD
Claude OLIVIER-MERSON
PÉRINET
Michel PIGNÈRES
PRUD'HOMME-BENÉ
RAMSAY

GALERIE D'ORLÉANS

entre la Cour d'Honneur et les Jardins du Palais-Royal

du mercredi 16 avril au dimanche 4 mai inclus.

Illuminations du Palais-Royal par les Etablissements SCENILUX, 9, rue Henri-Regnault, Paris (XIVe) - Tél. 331.13.94 et 23.95 — Document photographique Scénilux.

L'ŒIL

du décorateur

61

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

du mercredi 16 avril au dimanche 4 mai inclus.
Illuminations du Palais-Royal par les Etablissements SCENILUX, 9, rue Henri-Regnault, Paris (XIVe) - Tél. 331.13.94 et 23.95 — Document photographique Scénilux.

LA VILLA DEMIDOFF

par Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Pratolino, le séjour enchanteur créé par un Médicis amoureux, ruiné par l'incohérence d'un grand-duc autrichien, rénové par un fastueux prince russe, va connaître une autre mutation. Les collections, les souvenirs vont être en partie dispersés.

En prélude à cette ultime métamorphose, la neige a couvert le parc, enseveli à demi les statues et les balustres des terrasses. « L'Apennin », ployant sous l'avalanche son échine colossale, se reflète dans la glace de l'étang. Les arbres dépouillés dessinent une calligraphie blanche et noire sur le ciel gris et l'horizon estompé des collines de Florence: décor de féerie pour une évocation magique où l'histoire se mêle à la légende, et dont tous les personnages, dans ce cadre hors du temps, se rencontrent sans anachronisme.

Les exploits et les aventures, les mérites et les singularités de ces héros sont rapportés avec une malignité discrète ou une pieuse vénération aussi bien dans les « Anecdotes secrets de la cour de Russie » que dans les relations émues des chroniqueurs florentins du XIX^e siècle, dans les récits des voyageurs qui explorent la Sibérie, comme Chappe d'Auteroche, ou de ceux qui visitent Rome, comme Stendhal.

L'histoire des Demidoff commence en Russie, à Tula près de Moscou, au temps de Pierre le Grand: celui-ci, passant près de Tula avec son armée, s'aperçoit que son pistolet, de fabrication allemande, est hors d'usage. Il pense l'envoyer en Autriche pour le faire réparer, quand on lui signale dans le voisinage un armurier très habile. D'abord réticent, le tsar consent finalement à lui confier son pistolet; quelques jours plus tard, on lui remet une arme en parfait état: ce n'est pas son pistolet réparé mais une réplique exacte, exécutée par le modeste armurier, Nikita Demidoff. Dès lors sa fortune est faite: Pierre le Grand le charge de fabriquer fusils, pistolets, canons et boulets, qu'il devait jusque-là se procurer à grand prix dans les manufactures étrangères. Nikita est comblé de faveurs. En 1701, il crée pour le tsar à Neviask la première fonderie établie en Sibérie. L'année suivante, il reçoit le privilège d'exploitation des mines de Kolivan. Il découvre des gisements de cuivre à Taghil, dans l'Oural: le premier métal extrait lui sert à fabriquer une table qu'il offre à Pierre le Grand dont il devient l'ami.

Le tsar et l'armurier meurent la même année, en 1725. Mais l'exploitation des mines et des fonderies assure la prospérité des descendants de Nikita Demidoff et leur apporte bientôt une richesse fabuleuse. Tous l'emploieront à perfectionner les méthodes de fabrication industrielle, à améliorer les conditions de travail, à fonder des œuvres philantropiques, des écoles, bientôt des musées. Procope, petit-fils de Nikita, se signale par « des traits de bizarrerie qui font peu d'honneur à son caractère privé » disent « les anecdotes secrets », mais il jouit de la faveur de l'impératrice Elisabeth; il ajoute le commerce aux activités familiales avec tant de succès qu'on l'appelle « le marchand de Moscou » et qu'il passe pour l'homme le plus riche de l'empire. En 1772, Procope Demidoff fonde à Moscou une école de commerce. En 1761, Chappe d'Auteroche, au cours de son voyage en Sibérie, s'arrête chez lui à Solikamsk, au pied de l'Oural, où Procope exploite l'une des fonderies familiales. Dans le livre où il raconte son expédition, l'astronome décrit les immenses jardins entourant sa maison, et les douze serres qui abritent contre le froid trop rigoureux les arbres fruitiers et les plantes venus d'Italie et de France. Procope Demidoff crée aussi un jardin botanique à Moscou. Son neveu Paul — le premier des Demidoff à porter ce nom que recevront après lui bien des membres de sa famille — « Paul I^er » donc, se consacre aux sciences, aux mathématiques, à la physique. Il va poursuivre ses études à Göttingen, à Fribourg, à Upsal, se lie avec Buffon et Linné, fait des recherches sur la faune de la Russie Orientale, crée à Moscou le Musée d'Histoire Naturelle. La ville de Iaroslav où il fonde une école supérieure lui élève un monument et l'empereur Alexandre I^er, dont il est devenu le conseiller privé, fait frapper une médaille à son effigie.

Nikita III, dernier petit-fils de l'armurier de Tula, sera le continuateur de la dynastie et le premier collectionneur de la famille. En 1774, sa mère, qui se rendait de Tula à Saint-Pétersbourg, descendait en bateau le cours d'une rivière, lorsqu'elle dut interrompre précipitamment le voyage et faire accoster le navire, pour le mettre au monde sur la terre nue, à l'ombre d'un arbre immense. Une croix fut élevée là en 1779 pour commémorer l'événement. Peut-être Nikita III en garda-t-il la propension aux voyages qui l'amèneront à parcourir l'Europe, l'Italie, la Suisse, l'Angleterre et la France. A Paris, Nikita se lie avec Greuze et lui achète des tableaux. Durant son séjour, le sculpteur russe Fédor Shubin, alors élève de Pigalle, exécute les bustes de Demidoff et de sa femme (voir ci-contre, fig. 2).

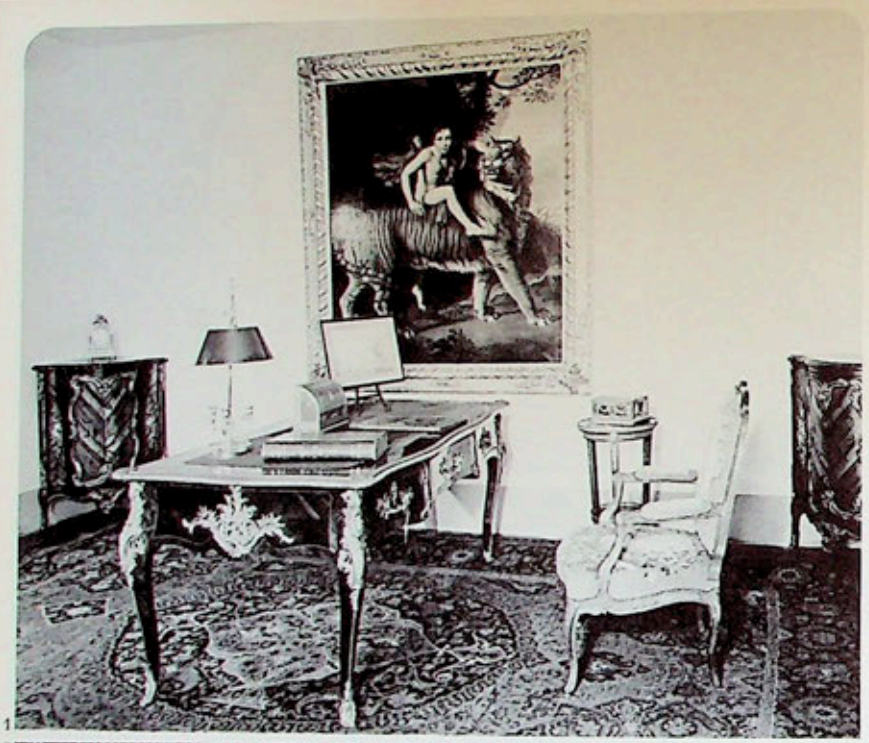
2

3

1 *Dans la galerie centrale de la Villa Demidoff, à Pratolino, (l'ancien bâtiment des pages aménagé par le prince Paul IV lors de l'achat du domaine en 1873), des coffres italiens du XVI^e siècle incrustés d'ivoire alternent avec des fûts de colonnes portant les bustes en marbre des principaux membres de la famille: au premier plan, à gauche, Anatole Demidoff, oncle et tuteur du prince Paul, dont il fit son héritier. En face, à demi caché par le globe d'une lampe portant le chiffre des Demidoff, la princesse Mathilde, sa femme, fille du roi Jérôme de Westphalie. L'œuvre a été exécutée par le sculpteur américain Hiram Power, qui vécut à Florence de 1837 à 1873. Plus loin, le comte Nicolas Demidoff (à droite) et sa femme Elisabeth Stroganoff (à gauche), par le sculpteur italien Adamo Tadolini. Viennent ensuite le prince Paul III (frère aîné d'Anatole) et sa femme Aurora, le prince Anatole enfant, la princesse Hélène, femme du prince Paul IV. Au fond, une tapisserie florentine aux armes des Médicis. Sur le mur, à droite et à gauche, quelques-unes des nombreuses aquarelles de Raffet conservées à Pratolino. Elles représentent pour la plupart les amis, les hôtes, les compagnons de voyage d'Anatole Demidoff. Le peintre en effet, séjourna longtemps à la villa de San Donato, propriété du prince, après avoir parcouru avec lui la Russie et l'Espagne.*

2 *Une grande porte en bois sculpté, ornée de lys florentins, fait communiquer la galerie avec un petit salon donnant sur le jardin. Le buste, à gauche de la porte, au fond, est celui de Nikita Demidoff, qui fut le premier collectionneur de la famille, et le premier à parcourir l'Europe. A droite, sa femme Alexandrine Safonoff. Ces deux bustes ont été exécutés lors de leur séjour à Paris, en 1771, par le sculpteur russe Fédor Shubin, qui travaillait alors dans l'atelier de Pigalle. Au centre, une table anglaise en bois doré du XVIII^e siècle, dont la ceinture porte le monogramme du duc de Bucceluch, avec l'insigne de l'Ordre de la Jarretière surmonté d'une couronne ducale. Le plateau est fait d'une dalle de malachite (Les Demidoff, et spécialement le prince Anatole, avaient rassemblé une étonnante collection de meubles et d'objets en malachite, sans doute parce que le domaine familial de Taghil, en Sibérie, recelait d'importants gisements de ce minerai, qui contribuèrent à la fortune de la famille. On trouve dans les catalogues des « ventes Demidoff », en 1870 et 1880, la description de portes monumentales, de cheminées, de tables, de colonnes hautes de 3 m en malachite.) Sur la table, un grand vase en porcelaine de Berlin dont l'une des faces est ornée d'un portrait de Frédéric Guillaume III. Une inscription sur le socle indique qu'il a été donné par le roi de Prusse le 2 février 1820.*

3 *Le passage menant de la bibliothèque au grand salon ajouté par le prince Paul en 1873 est entièrement tendu de draperies rouges. A gauche, un putto en marbre du XVI^e siècle, portant un écusson aux armes des Médicis. Miroirs florentins en bois doré du XVII^e. On aperçoit au fond, dans la bibliothèque, une mappemonde ancienne à pied d'ébène sur une table italienne du XVII^e siècle.*



Nicolas, fils de Nikita III, commence une carrière militaire. Il est colonel à dix-huit ans, devient Gentilhomme de la Chambre sous Catherine II, Chambellan, Conseiller Privé, Commandeur de l'Ordre de Malte sous Paul Ier. Puis il revient à la gestion des entreprises familiales, voyage en Europe comme son père, achète des tableaux, mais s'intéresse aussi aux problèmes de l'exploitation des mines et des techniques industrielles; il importe notamment des laminoirs, inconnus jusqu'alors en Russie. Nicolas trouve encore le temps de fonder en Tauride une colonie agricole: de Champagne et de Bordeaux il fait venir des vignes, d'Espagne des moutons Mérinos, des chèvres du Tibet, des chevaux d'Angleterre, d'Arabie et de Perse. En 1812, lors de l'invasion française en Russie, Nicolas Demidoff lève un régiment à ses frais. L'incendie de Moscou épargne miraculeusement ses précieuses collections d'objets rares, de minéraux, de spécimens zoologiques: il en fait don à l'Université de Moscou, puis recommence à collectionner pour lui les tableaux et les objets d'art. En 1815 — il n'a encore que quarante ans — Nicolas se rend à Paris. Il y séjourne quelques années, ouvre sa maison aux artistes et aux écrivains, puis gagne l'Italie dont le climat plus doux est devenu nécessaire à sa santé. Il se fixe d'abord à Rome. Stendhal parle de « cet homme singulier, si riche et si bienfaisant, qui faisait collection de têtes de Greuze et de reliques de saint Nicolas », et raconte comment il entretenait à Rome une troupe de comédiens auxquels il faisait jouer les vaudevilles du Gymnase. Malheureusement, comme l'un des personnages s'appelait Saint-Ange, et un autre Saint-Léon, le pape, Léon XII par malchance, s'indigna. Les tracasseries dont on poursuivit Nicolas Demidoff l'incitèrent à quitter Rome, renonçant au dessein qu'il avait formé de faire dégager le pavé du forum des douze pieds de terre qui recouvraient le sol. « Rome fut bien vite instruite de ce projet capital pour elle », écrit Stendhal, « il manqua parce que le personnage d'un vaudeville s'appelait Saint-Léon ».

Nicolas choisit alors de se fixer à Florence (où il emmène ses comédiens) et s'installe au palais Serristori, situé dans le Borgo San Niccolo, entre l'Arno et la colline San Miniato. Il y fonde une école gratuite, prodigue des secours à tous les nécessiteux du quartier, achète aux moines de Santa Croce le domaine de San Donato — à l'autre extrémité de la ville, sur la rive droite du fleuve — et commence la construction de la somptueuse villa qu'achèvera son fils Anatole. Depuis son arrivée en Italie, Nicolas Demidoff faisait chaque année une saison aux eaux de Lucques: il décide en 1825 d'y rétablir l'ancien hospice destiné à accueillir gratuitement les curistes indigents. Dans le même temps, il fonde à Saint-Pétersbourg une école d'architecture, de peinture et de sculpture, et continue à surveiller de près l'administration des affaires familiales. Son frère, Paul II, fixé en Russie, était apparemment peu doué pour s'en occuper. Il passait pour « très riche et très sauvage », vivant seul la plupart du temps dans son palais, qu'il ouvrait rarement, mais pour y donner des fêtes éblouissantes. Il avait la manie de ne toucher qu'avec des gants ce que d'autres avaient touché avant lui: un secrétaire d'ambassade anglais

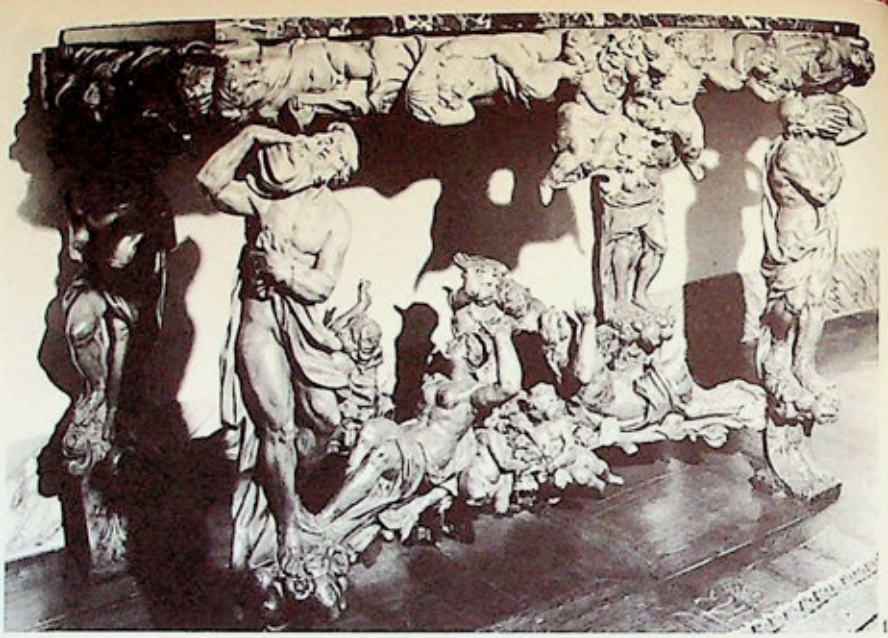
1 *Le tableau qui domine ce petit salon, au-dessus d'un beau bureau plat d'époque Louis XV, représente le prince Anatole enfant sous les traits de l'Amour et chevauchant un tigre. Il a été peint par R. Th. Berthon, vers 1820 d'après l'âge du modèle, c'est-à-dire à l'époque où son père, Nicolas Demidoff, séjournait à Paris avant de se fixer à Florence. Les très belles encoignures en bois de rose marqueté, portent l'estampille de Migeon et un poinçon en forme d'ancre qui est probablement celui du duc de Penthièvre. Petite pendule Louis XVI, signée de D. F. Bubois à Paris. Sur le guéridon, à droite, une boîte russe en acier de Tula, ville d'origine des Demidoff (vers 1780). Fauteuil Louis XV, garni d'une tapisserie de Beauvais. Tapis Ushak du XVIIe siècle.* **2** *Les souvenirs des Médicis sont encore nombreux dans les collections de Pratolino, soit qu'ils aient été trouvés sur place lors de l'achat du domaine, soit qu'ils aient été acquis à différentes époques par les Demidoff (voir page 40). On peut voir ainsi, dans la bibliothèque, un étonnant bureau de noyer orné de plaques de stuc représentant des fleurs, des fruits, ainsi que les armes de l'Electeur Palatin Jean-Guillaume et de sa femme Anna-Maria de Médicis. Ce meuble a sans doute été exécuté entre 1708 et 1716 à Florence et offert par le grand-duc Cosme III à son gendre l'Electeur Palatin. Au premier plan, sur une table à jeu italienne du milieu du XVIIIe siècle, des ornements de harnais en argent aux armes du prince Anatole et de la princesse Mathilde.* **3** *En s'installant dans l'ancienne « paggeria » de Pratolino, le prince Paul fit ajouter à l'extrémité du bâtiment primitif un immense salon qui a conservé le décor et l'atmosphère de l'époque, avec son plafond à caissons et ses lambris de bois sculpté, ses fauteuils à pompons et ses divans capitonnés enfouis sous les coussins brodés. Au fond, de part et d'autre de la cheminée, le portrait du prince Anatole et celui de son grand-père Nikita par Tocqué. Sur le panneau de droite, deux tableaux de C. Brullow, représentant l'un la princesse Mathilde, l'autre le prince Anatole à cheval. (Ces quatre peintures ne font pas partie de la vente). Devant le portrait du prince, la maquette du monument qu'il fit édifier à la mémoire de son père par le sculpteur Bartoloni et qui fut érigé en 1870 à Florence, sur la place Demidoff. Au premier plan, une grande statue de Canova, « Vénus sortant du bain ». L'original, commandé au sculpteur pour remplacer la « Vénus Médicis » emportée par les Français en 1799, fut placé au Palais Pitti en 1812. Canova en exécuta ensuite plusieurs répliques, dont une pour le prince de Canino, frère de Napoléon.*

qu'il recevait chez lui, distrait par l'ardeur de la conversation, prend avec ses doigts le morceau de sucre qu'on lui offre avec son café. Paul Demidoff fait aussitôt jeter le sucrier par la fenêtre. L'Anglais, imperturbable, avale son café puis lance à son tour la tasse, la soucoupe et la petite cuillère. « J'ignorais que c'était la coutume en Russie » dit-il avant de reprendre la conversation comme si de rien n'était.

Le fils aîné de Nicolas, Paul III, resta lui aussi en Russie, fut d'abord officier, puis gouverneur de la province de Kominska. Le tsar l'attachera ensuite à sa cour. C'est le second fils de Nicolas, Anatole, futur prince de San Donato, qui « succède » à son père dans son « royaume » florentin. Il a quinze ans et possède à la fois, semble-t-il, autant d'originalité, d'énergie, de vivacité, pour ne pas dire plus, de générosité aussi, que tous ses ancêtres réunis, avec leur goût pour les voyages, les collections d'objets d'art et les réceptions brillantes. Un long séjour à Paris lui permet de fréquenter des hommes de science comme Arago, des écrivains comme Jules Janin. Il a vingt ans à peine lorsqu'il part, en 1833, pour Saint-Pétersbourg et fonde une maison de bienfaisance avec une dotation de 500 000 roubles.

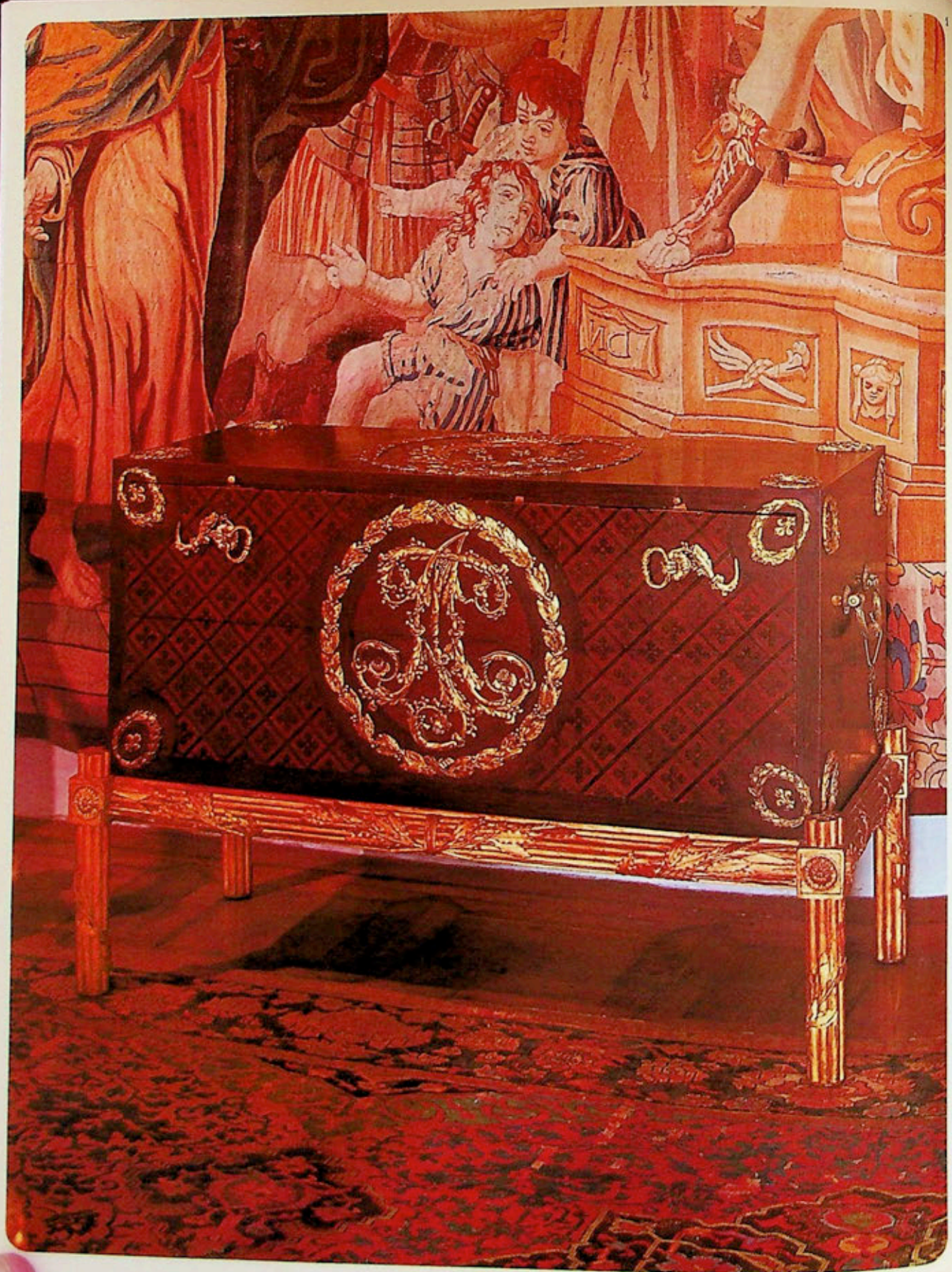
Revenu à Florence, il poursuit l'œuvre de son père, veille à la prospérité des institutions créées par celui-ci, achève la villa de San Donato où il accumule peu à peu des collections fabuleuses de tableaux et de sculptures, d'argenterie et d'ivoires, de meubles et de livres. En 1837, il entreprend, sous le patronage du tsar, un voyage en Russie méridionale pour en étudier les ressources minérales, la faune et la flore. Il est accompagné d'ingénieurs et de naturalistes, français pour la plupart, d'un économiste, Frédéric le Play et d'un peintre, Auguste Raffet (voir page 40). La relation de ce voyage sera publiée en quatre volumes à Paris entre 1840 et 1842. Mais, dès 1839, le sculpteur Jean-Pierre Dantan exécute une statue représentant Anatole Demidoff entouré de livres intitulés respectivement « Voyage en Crimée », « Valachie et Moldavie », « Sibérie », « Russie Méridionale et Crimée » (voir page 42). Lorsqu'il revient à Florence, Anatole Demidoff a la réputation d'un homme fastueux, lettré, épris de sciences et grand amateur d'art. Mais on le sait emporté, brutal même, imbu de ses mérites et du pouvoir de sa fortune. Quant à sa vie privée, les historiographes florentins les plus éperdus d'admiration pour les Demidoff préfèrent la passer sous silence.

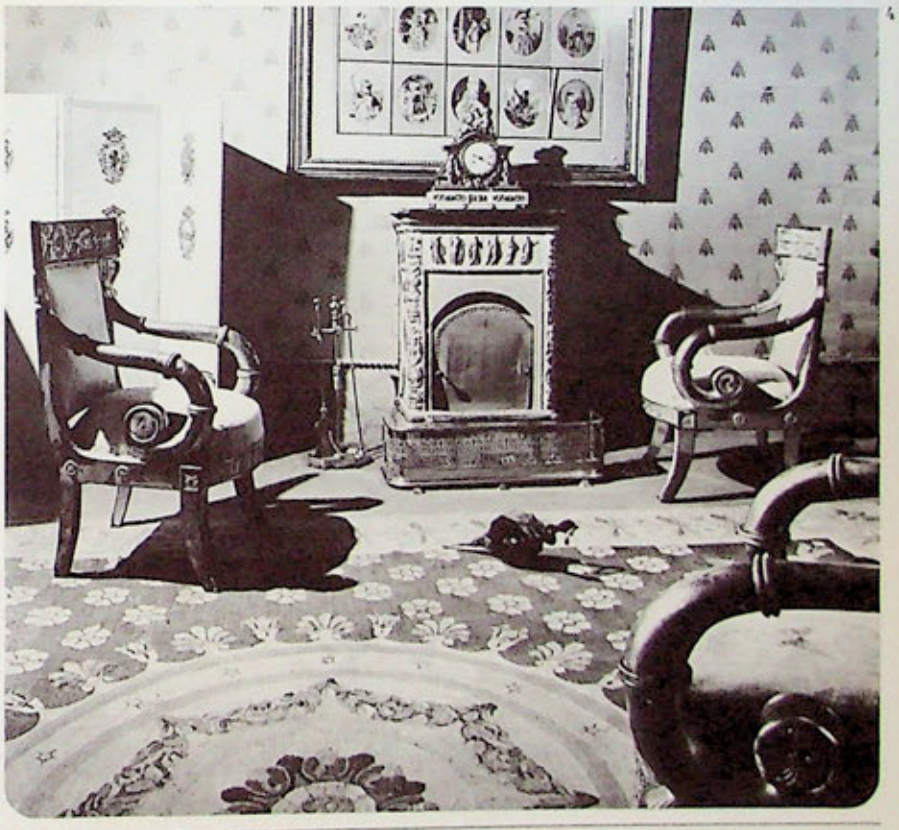
Il songe pourtant à se marier. Or Jérôme Bonaparte, veuf depuis 1825, installé à Florence depuis 1831, cherche à établir sa fille et, si possible, à restaurer du même coup sa situation financière. Anatole Demidoff paraît un beau parti. Lui-même souhaite vivement cette alliance qui ferait de lui à la fois le neveu du tsar (Catherine de Wurtemberg, mère de Mathilde, est la cousine germaine de Nicolas Ier) et celui de Napoléon, qu'il adore. Mathilde hésite: les frasques du prétendant, sa violence lui sont connues. Elle se laisse séduire finalement par sa culture, par son charme et par la perspective de vivre une partie de l'année à Paris, dont elle rêve. Le mariage est célébré en 1840, d'abord dans la chapelle orthodoxe de San Donato, puis dans la sacristie de la cathédrale. Les deux Eglises ont exigé l'une et l'autre que les enfants à naître soient élevés dans la religion de leurs parents (Anatole est orthodoxe, Mathilde catholique): Anatole signe allégrement les deux déclarations et fait signer à Mathilde l'engagement catholique puis un document en grec qu'elle ne cherche pas à comprendre: c'est la promesse demandée par l'Eglise orthodoxe. Tout s'arrange donc, d'autant plus aisément que le contrat de mariage reconnaît à Mathilde une dot de 240 000 francs, dont Jérôme naturellement n'a pas versé un sou, mais dont Anatole s'engage à servir les intérêts à sa femme. Il la couvre de bijoux. Jérôme, lui, est censé donner un collier de 410 perles, avec un fermoir formé d'un gros diamant, qui vient de sa femme. En réalité, le collier lui a déjà été racheté par son gendre. Il se défait pourtant effectivement de deux tabatières, d'un sceau et d'un aigle d'argent qui ont appartenu à Napoléon... Anatole enfin est comblé lorsque le grand-duc de Toscane


1

2

1-2 *Détail de l'une des trois consoles de Brustolon placées dans la salle à manger (voir ci-dessus). Celle-ci est en bois clair, sculptée de putti et de figures féminines. Les deux autres ont des traverses ornées dans la partie centrale d'un monstre marin entouré de naïades couchées.* **3** *Vue d'ensemble de la salle à manger. La grande table en acajou d'époque Directoire, attribuée à Jacob a été exécutée pour le roi Jérôme de Westphalie, père de la princesse Mathilde. Elle comporte aux deux extrémités des panneaux de rallonge repliables. Les candélabres de marbre, de bronze doré et de cristal de roche sont un très fin travail français de la fin du XVIII^e siècle. Les pyramides de fruits ont été dressées sur des chauffe-plat XIX^e en métal argenté. Au fond, de part et d'autre de la cheminée anglaise XVIII^e, deux torchères en bois doré de la fin du XVII^e siècle, provenant de la chapelle des Médicis à Pratolino. Elles supportent des vases en majolique de Montelupo (XVIII^e siècle). On aperçoit à droite l'une des consoles de Brustolon. Les chaises sont garnies de soie rouge frappée du monogramme des Demidoff.*





Léopold II lui décerne à l'occasion de son mariage le titre de Prince de San Donato. Les époux partent pour Rome, mais l'accueil du pape est des plus froids. Le nouveau prince entre en conflit avec Potemkine, ambassadeur de Russie. Le tsar rappelle les Demidoff à Saint-Pétersbourg. Mathilde doit renoncer à la saison parisienne qu'elle projetait, mais parvient à apaiser le tsar, mal disposé envers son mari. Le séjour en Russie se prolonge. Enfin, les Demidoff arrivent à Paris, s'installent quelque temps rue Saint-Dominique. Après un nouveau voyage à Saint-Pétersbourg, ils regagnent l'Italie, Livourne d'abord, en juillet 1844, puis Florence et San Donato qu'Anatole rebaptisera gentiment « Villa Mathilde ». L'hiver se passa en fêtes, en réceptions, en bals costumés, dont de charmantes aquarelles conservent le souvenir à Pratolino. Dans l'intervalle, Mathilde fait de la peinture avec Raffet et avec une artiste, Ida Schifoni, qui fera plusieurs portraits de la famille Demidoff, et notamment celui de la princesse. Anatole, lui, n'a pas renoncé aux incartades de sa vie de garçon. Il défraye la chronique, parfois en compagnie de son beau-frère, Napoléon-Jérôme, dit Plonplon. Mais il se lasse à la longue de donner à son beau-père les sommes nécessaires à payer les dettes du jeune homme. Mathilde un jour se met à genoux pour le fléchir. Anatole sonne et dit au secrétaire accouru: « Regardez la nièce de Napoléon à mes genoux demandant de l'argent pour son père! ». En décembre 1845, le tsar passe par Florence, incognito. Il va voir les Demidoff et aussi le roi Jérôme. « C'est un vieux bavard », dit-il, « mais il est intéressant quand il parle du passé ». L'atmosphère entre les époux est de plus en plus orageuse. Lors d'un séjour à Paris, la rupture survient après un dernier esclandre au cours d'un bal: Mathilde selon les uns serait apparue costumée en Diane, parée seulement d'une peau de tigre et d'un carquois. Selon les autres, elle aurait manifesté *(Suite page 75)*

1 *Le plus prestigieux vestige des collections de San Donato conservé à Pratolino est certainement le remarquable meuble photographié ici, identifié par Mr Verlet (« Mélanges en l'honneur du Dr Joa Cauto », Lisbonne, 1969) comme le coffre-fort du comte d'Artois. Il avait été commandé en 1778 pour la chambre à coucher du frère du roi à Bagatelle et coûta 1578 livres. Le décor de marqueterie remplaça par la suite le maroquin bleu décrit dans les inventaires ; de même, la couronne royale qui surmonte les armes de France sur le couvercle a dû être substituée à celle du comte d'Artois lorsque celui-ci succéda à Louis XVIII sous le nom de Charles X. Le très fin décor de bronzes ciselés présente, au centre, le monogramme du comte d'Artois dans une couronne de laurier. Le coffre et son support (celui-ci estampillé G. Jacob) portent la marque du garde-meuble, celle du comte d'Artois et celle de Bagatelle.* **2** *Cette petite commode bombée, incrustée de corne et de bois précieux est un meuble russe du milieu du XVIII^e siècle. Son décor d'argent niellé présente, au centre du plateau, le monogramme de Catherine II et, dans les angles, des aigles bicéphales avec le chiffre de l'impératrice dans un écusson. D'autres écussons sont gravés aux armes de la ville de Novgorod. Au-dessus, un miroir en bois doré italien du XVII^e siècle. La statue en porcelaine de Meissen, est un modèle de J. J. Kaendler, réduction de la statue colossale de saint Paul par P. E. Mounot, dans l'église du Latran à Rome. Sur la table, au premier plan, une soupière en porcelaine de Sèvres (1775) d'après un modèle de Vincennes par Duplessis.* **3** *Dans l'angle de l'un des petits salons du rez-de-chaussée sont réunis différents souvenirs du prince Anatole Demidoff. Sur le mur du fond, une aquarelle de Luisa Corsini, « Les Arts, l'Industrie et la Charité rendent hommage au prince Demidoff ». Au-dessous, sa statue par le sculpteur J. P. Dantan le jeune, signée et datée 1839. Il y est représenté entouré de livres, « Voyage en Crimée », « Valachie et Moldavie », « Sibérie », « Russie Méridionale et Crimée ». (L'ouvrage définitif devait paraître seulement l'année suivante). La lampe en métal doré porte le monogramme du prince et celui de sa femme, la princesse Mathilde. A gauche, sur un chevalet de bois doré, le portrait d'un officier russe. Sur le mur de droite, des aquarelles de Raffet, dont l'une représente l'économiste Frédéric Le Play, qui accompagna Anatole Demidoff dans son expédition.* **4** *Sa rupture avec la princesse Mathilde n'empêcha pas le prince Anatole de donner encore à San Donato des fêtes brillantes (tandis qu'elle en faisait autant à Paris). On voit ici, au-dessus d'une cheminée à décor néo-classique, une série de modèles, réalisés à l'aquarelle et avec des collages de tissus, pour un bal costumé en 1850, sur le thème des « Beautés » célèbres de l'histoire. A gauche, un paravent incrusté de douze écussons du XVIII^e, brodés sur soie. Les fauteuils Empire font partie d'un important mobilier en bois doré, garni de soie blanche et or. Tapis d'Aubusson, début du XIX^e.*

UN PIED-A-TERRE DANS L'ILE SAINT-LOUIS

Derrière la façade d'un bel hôtel du quai d'Orléans, au fond d'une petite cour ensoleillée, Charles Sévigny a installé dans les anciennes écuries un appartement de trois pièces pour un homme d'affaires célibataire. Ses activités le retiennent fréquemment loin de Paris, mais l'appartement reste constamment ouvert à ses amis. L'espace est réduit, mais chaque recoin est si bien utilisé que l'on y trouve tous les éléments d'un confort discret et raffiné. L'installation ne comporte qu'un living-room et deux chambres, mais leur disposition sur trois niveaux donne — presque — l'illusion d'un petit hôtel particulier.

De la cour, on accède directement au living-room. Les panneaux mobiles permettent seulement, en hiver, de ménager derrière la porte d'entrée, un espace intermédiaire qui empêche le froid de pénétrer. Dans la pièce principale, la glace teintée couvrant le mur du fond, les tons fauve, greige et rouge des tissus ou des cuirs qui garnissent les sièges, l'éclat des sculptures et des éléments de cuivre du mobilier créent une ambiance très chaude et dorée, accentuée par le contraste des plantes vertes disposées derrière les fenêtres, et de la table ronde, aux tons d'aigue-marine, créée par Godebski et placée au centre de la pièce (voir page ci-contre). L'étage supérieur est occupé par la chambre du maître de maison et sa salle de bains.

Un second escalier mène à la chambre d'ami, située en fait dans un bâtiment contigu et disposant, en outre, d'un accès indépendant. Partout, Charles Sévigny a créé des harmonies rares entre les couleurs, les matériaux et les textures, des contrastes subtils entre les œuvres d'art ou les meubles anciens et modernes, souvent réalisés spécialement pour l'appartement.

1 Dans le living-room, les éléments anciens sont associés à des meubles modernes et à des œuvres d'artistes contemporains. Près de la cheminée XVIII[e], un cache-pot de faïence blanche (Knoll Int.) sert à ranger les bûches. A gauche, une sculpture en acier de Millekamp, près d'une tête de Bouddha en pierre. Une porte en chêne Louis XIV ouvre sur une minuscule cuisine.
2 Au fond du living-room, le mur, fait d'un panneau de glace teinté or à joints d'acier, reflète un cabinet chinois en laque du XVIII[e] et la cheminée de pierre avec la sculpture de Millekamp et le Bouddha qu'on voit sur la photo ci-dessous. Un fauteuil Louis XIII tendu de peau de Suède voisine avec un siège de Warren Platner (Knoll Int.) recouvert de velours de soie. Entre les deux, un guéridon octogonal en cuivre martelé, dessiné par Charles Sévigny. Au premier plan, une table en plastique transparent de Godebsky, avec des sculptures de Berrocal et Guzman. Moquette « Vieux Pavé », en laine naturelle, dessinée par Charles Sévigny (A la Place Clichy). A gauche, l'escalier menant aux chambres: les marches sont en ébène, la rampe en cuivre et en acier.

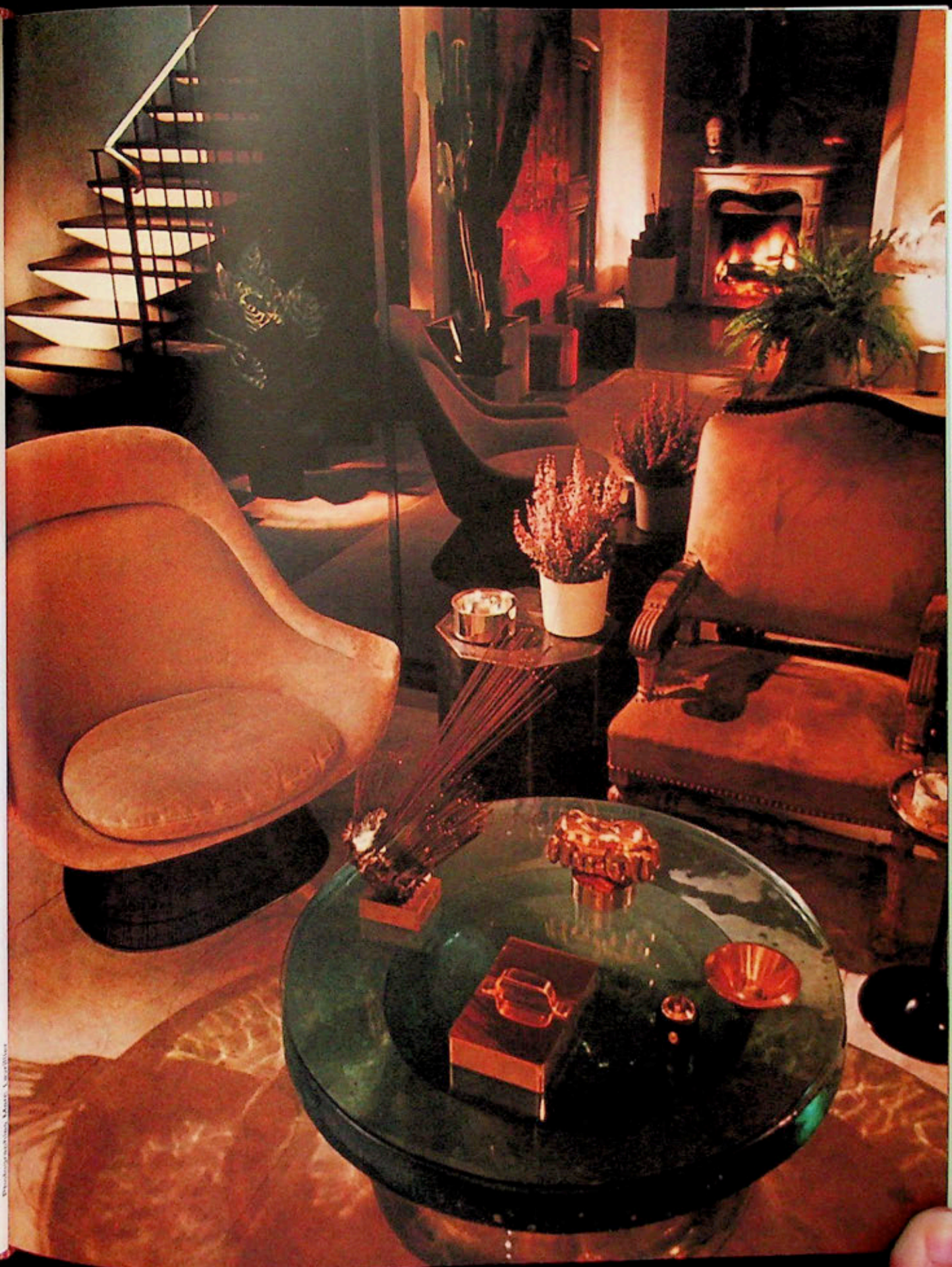
UIS

éans, au
évigny a
artement
célibat-
t loin de
t ouvert
e recoin
léments
ne com-
nais leur
sque –

om. Les
hiver, de
ce inter-
Dans la
mur du
s ou des
ulptures
ent une
par le
ère les
marine,
a pièce
upé par
e bains.

, située
ant, en
es Sévi-
urs, les
s entre
dernes,
tement.

nporains.
lpture en
ine.
laque du
fauteuil
Entre les
nsparent
Charles
en acier.



1 La
mai
Cha
Au
cha
des
2 U
d'u
poli
3 D
(Cra
4 L
rep
de
Sév
une

2

1 La chambre d'ami, située au second étage dans un corps de bâtiment distinct, est accessible directement de l'appartement, mais dispose également d'une entrée et d'un escalier indépendants, ainsi que d'une kitchenette individuelle. Le lit, dessiné par Charles Sévigny (réalisé par Bailleau) est garni de chantung bleu et blanc. Les rideaux de soie bleue garnissent les fenêtres. Au fond, à droite, un canapé tendu de peau de Suède verte (Yves Hallard), sous un miroir Napoléon III à cadre de cuivre. La chaise à coque blanche (Steiner) est recouverte de laine naturelle (Knoll). Tables gigognes italiennes en ébène. Moquette à dessin « Damiers » (A la Place Clichy).
2 Une applique Directoire (Béchard) éclaire le chevet du lit. La table-bureau, dessinée par Charles Sévigny (au fond) est faite d'un plateau de verre sur piètement de cuivre. La porte laquée bleue (au fond) et celle du cabinet de toilette (à droite) en ébène poli, tranchent sur les murs blancs.
3 Dans la salle de bains, derrière la porte laquée jaune à poignée de cuivre, les murs sont crépis blancs. Au-dessus du lavabo (Crane), une armoire de pharmacie à panneaux de glace (Brot).
4 La chambre du maître de maison. Le lit, recouvert de soie de Bangkok (Knoll Int.) et d'une couverture de chinchilla (Mussin), repose sur quatre pieds laqués du même rouge que les panneaux du mur. Celui de droite est mobile et masque la porte de la salle de bains. Un tapis de Cogolin couvre le sol. Table de chevet à plateau de marbre sur piètement de cuivre, dessinée par Charles Sévigny. Sculpture de Hendrick Thomas. Au premier plan, une chaise Louis XIV, garnie de tapisserie ancienne et, au-dessus, une peinture de James Guitet.

2

3

1 Le living-room vu par-dessus la rampe de l'escalier. Pour agrandir et éclairer la pièce, une loggia percée de trois hautes fenêtres a été ajoutée au bâtiment sur la cour, où des bambous et des plantes vertes en pot (Loup de Viane) donnent l'illusion d'un jardin d'hiver. Devant la fenêtre de gauche, une sculpture de Greissle. Rideaux de soie « Mosaics » (Knoll) et stores à lamelles de bois (Bailleau). La banquette recouverte de fourrure (Revillon) a été créée spécialement pour la pièce (Knoll). Charles Sévigny a réalisé les deux guéridons ronds en plaçant des petits plateaux d'argent sur des piètements de Saarinen. Au premier plan à droite, derrière le paravent en plexiglas fumé (Fr. Catroux), une sculpture de Florsheim (Galerie Denise René) au-dessus du bar, fait d'une dalle de matière plastique de Godebski fixée directement au mur.
2 Un autre aspect de la chambre du maître de maison. Etagère d'Hermann Miller à tablettes de verre et caissons laqués rouge. La table ronde est une création de Charles Sévigny. Comme la table de chevet (voir page 51) elle comporte un plateau de marbre et un piètement de cuivre. Fauteuil de Joe Colombo et tabouret Régence. A droite de l'étagère, une sérigraphie de Vasarely.

fenêtres
un jardin
s de bois
évigny a
er plan à
s du bar,

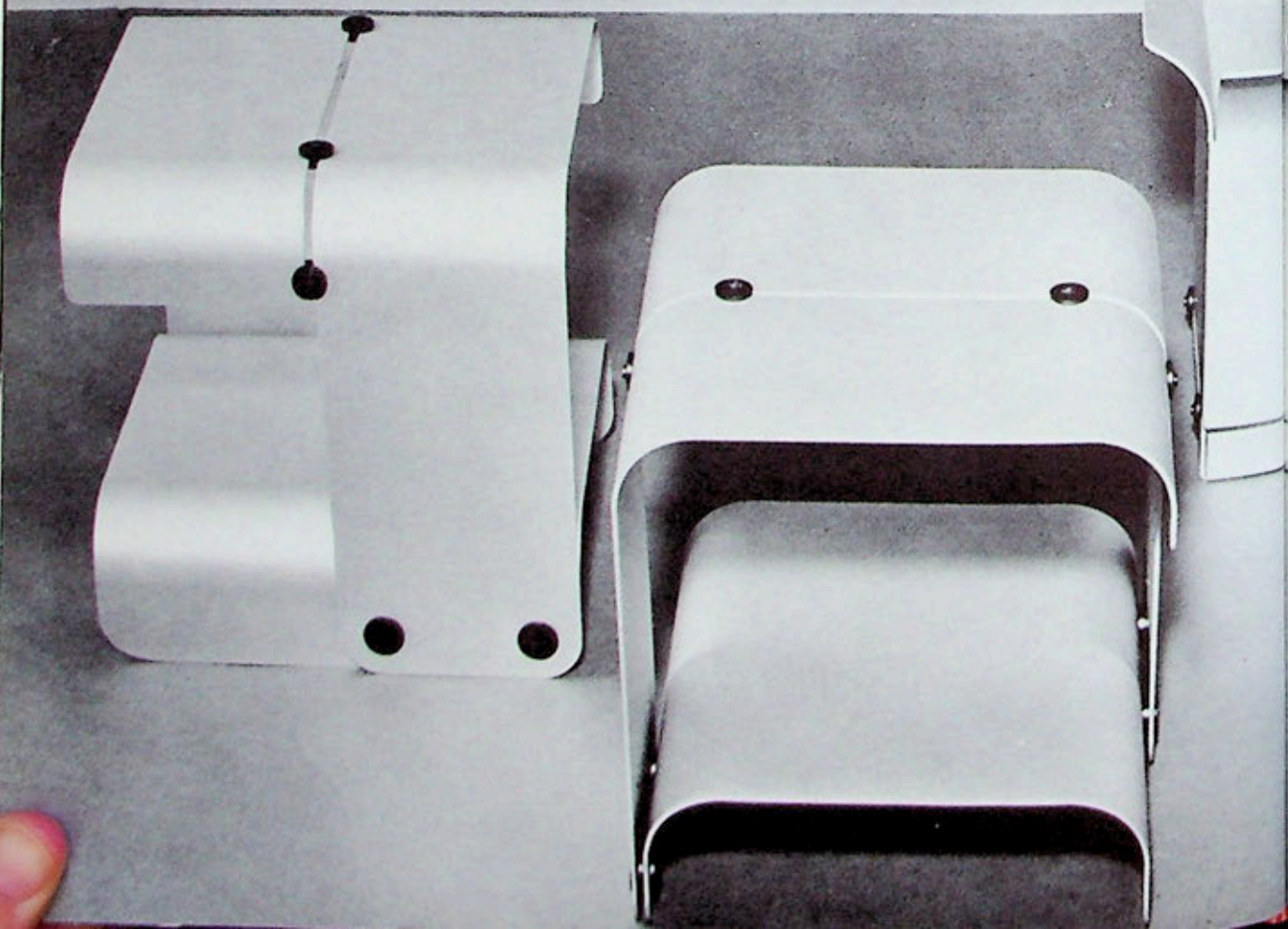
és rouge.
e marbre
Vasarely.

géométrie d'aluminium et de verre

Pour Kim Moltzer et pour son collaborateur J. P. Barray, qui est peintre et sculpteur, l'architecture contemporaine devrait permettre de se passer de « meubles ». Tant que ceux-ci ne sont pas intégrés aux structures mêmes des espaces habités – volumes de rangement, banquettes incorporées aux parois, plans de travail – il faut bien créer des coffres des sièges, des tables. Mais Kim Moltzer les conçoit d'abord comme des objets agréables à voir et faits pour mettre dans un intérieur une note animée, un rythme détendu, une arabesque gratuite; ses corbeilles sont des « lotus », le piètement de ses tables s'épanouit en rosace, à l'opposé des barreaux impeccables et des profils strictement rectangulaires. A l'acier rigide et envahissant, il substitue la souplesse satinée de l'aluminium, aux spots fonctionnels, statiques, précisément orientés, des lampes qui sont des sculptures mobiles et créent un éclairage d'ambiance en modulant la lumière. (Editon Ecsi, 270 bld St-Germain).

1 Trois feuilles d'aluminium anodisé, pliées et reliées entre elles par des pièces d'acier bruni constituent des tabourets qui sont en même temps des volumes de rangement (230 frs.). La corbeille à papier «Lotus» est conçue selon le même principe et faite également de feuilles d'aluminium anodisé. (200 frs.)
2 et **5** Ces tables cubes superposables, légères et faciles à démonter, comme le montrent nos photos, sont faites de deux glaces, claires ou fumées, sur un cadre en profil d'aluminium extrudé (hauteur: 50 cm.). Elles sont vendues 317 frs. avec glaces fumées, 235 frs. avec glaces claires.
3 et **4** Le piètement de ce fauteuil « de jardin » à structure pentagonale est en fil d'acier traité et le siège en toile à bâche. Il est démontable, comme le montre notre photo, par rabattement de la base sur le cadre. Prix public: 120 frs. Le même modèle avec piètement en fil inox et siège de cuir est actuellement à l'étude.

1

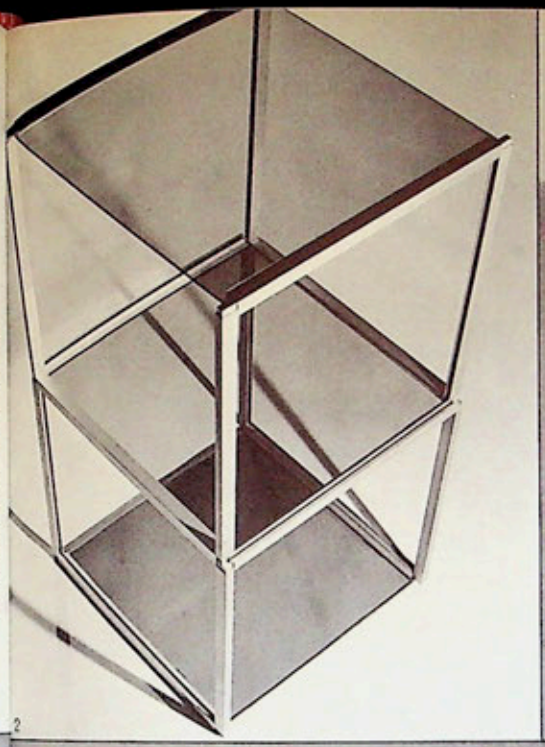


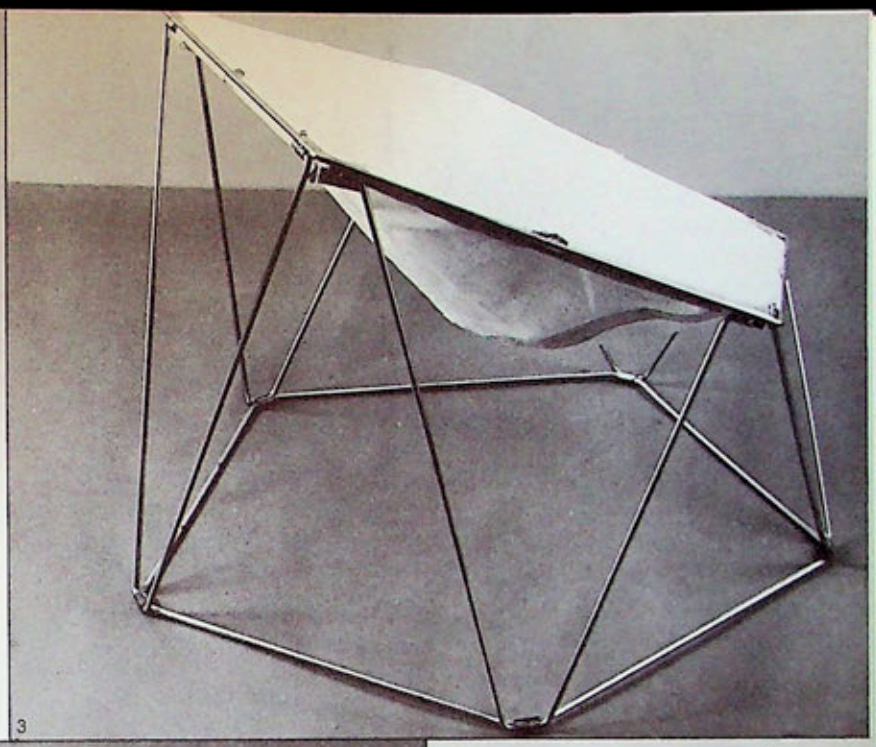
2

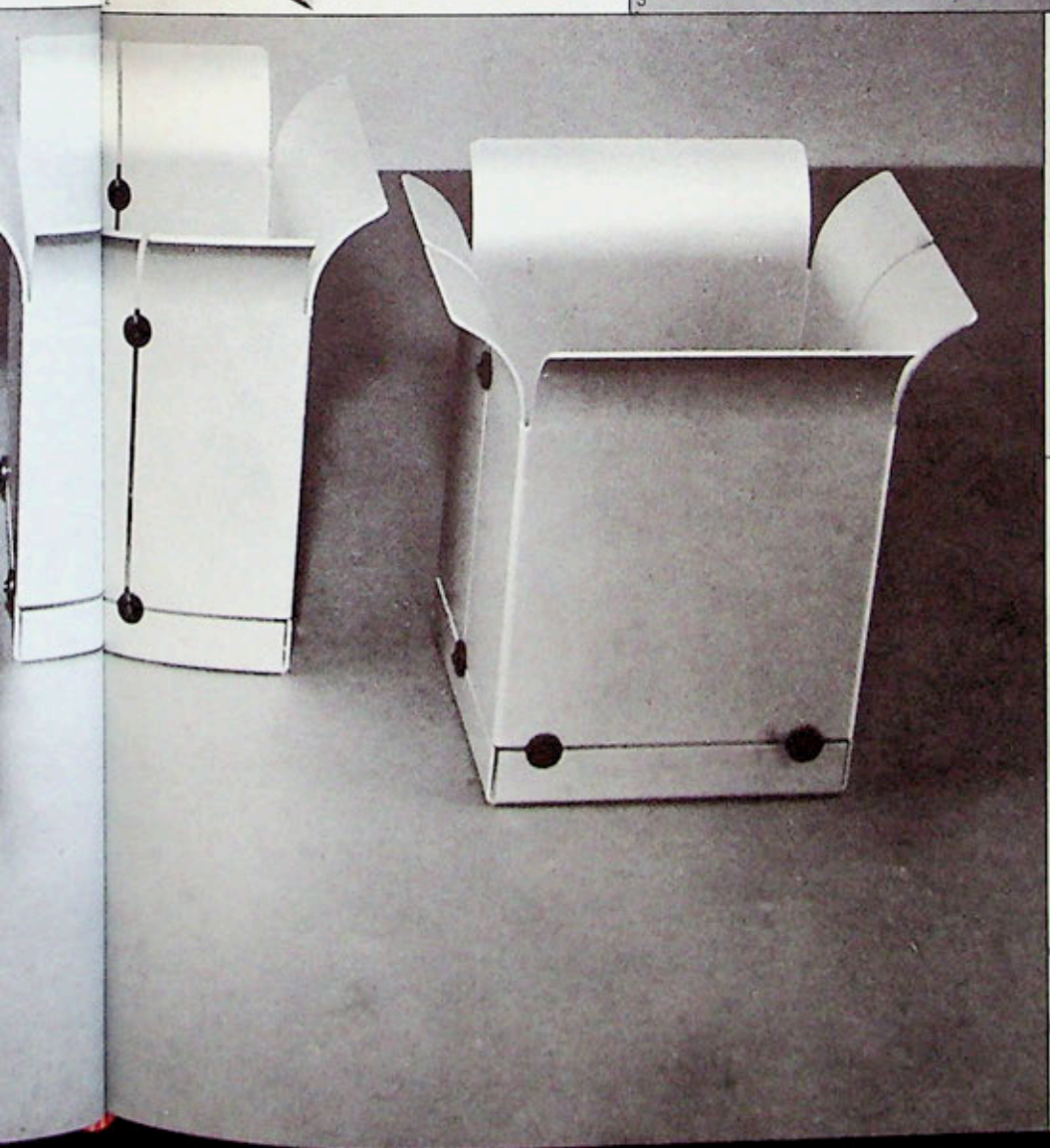
rre

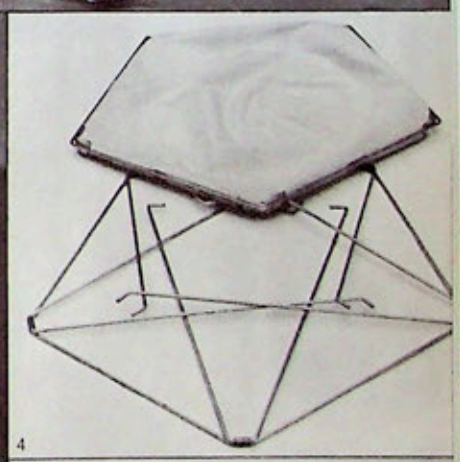
s et reliées
onstituent des
es de range-
» est conçue
t de feuilles

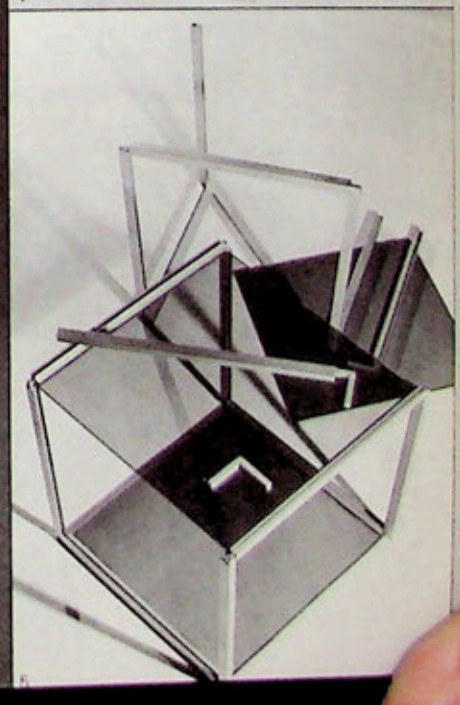
res et faciles
sont faites de
dre en profil
sont vendues
laces claires.
» à structure
ge en toile à
notre photo,
Prix public:
en fil inox et

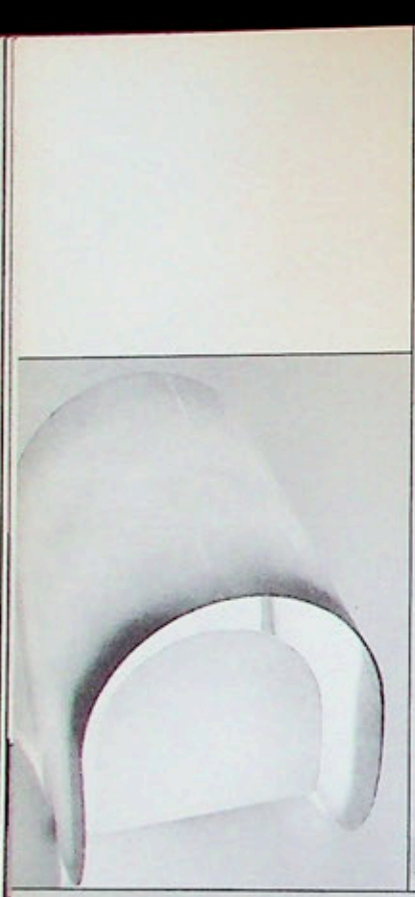

2

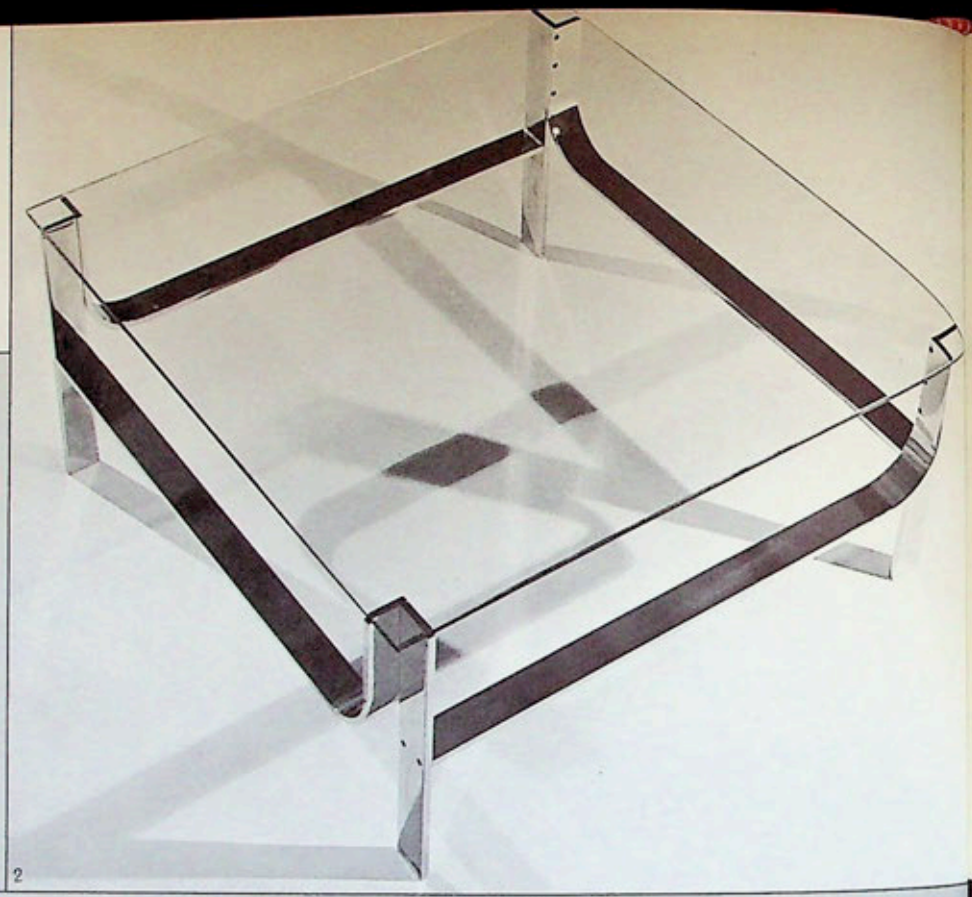

3



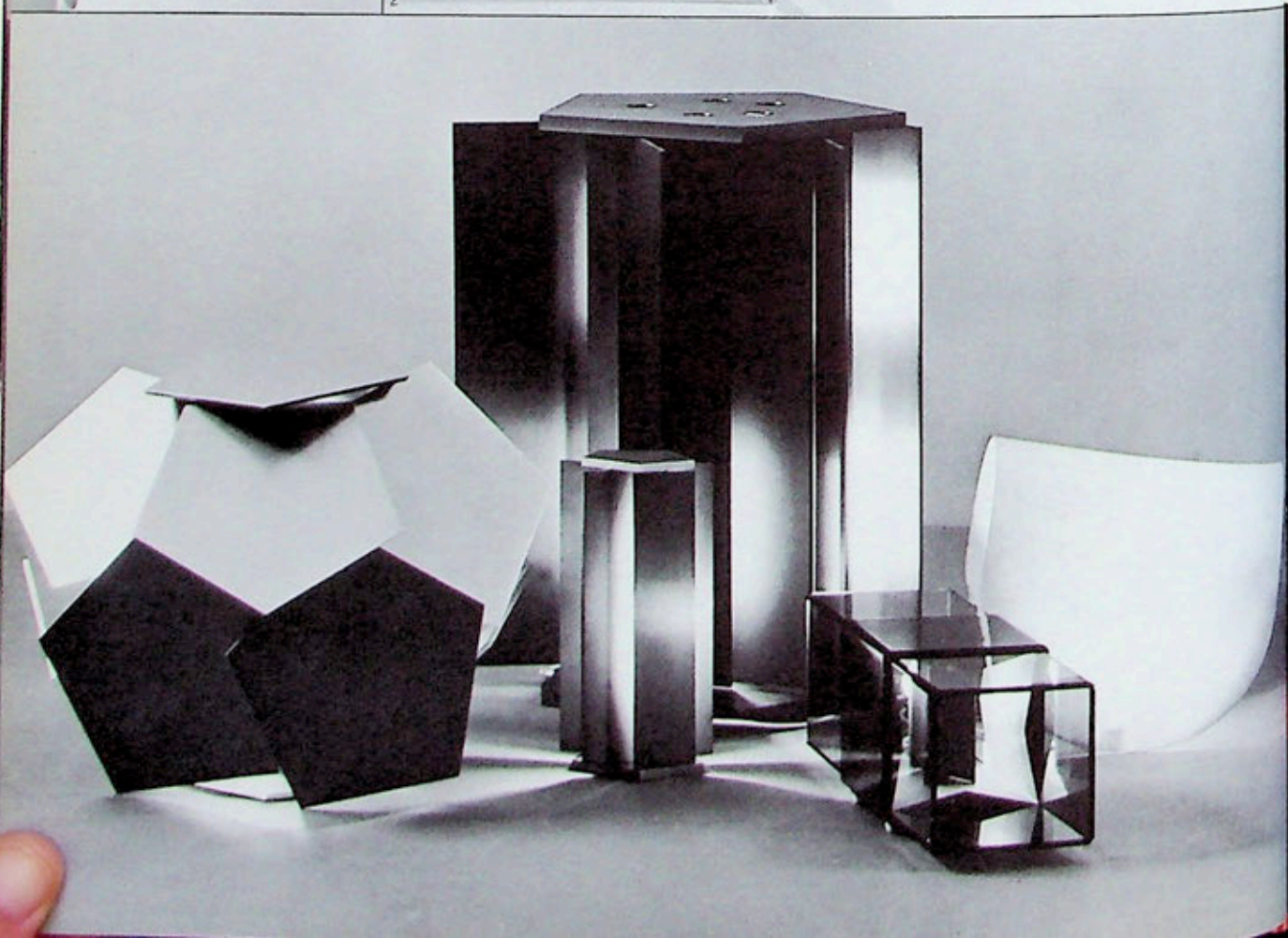

4



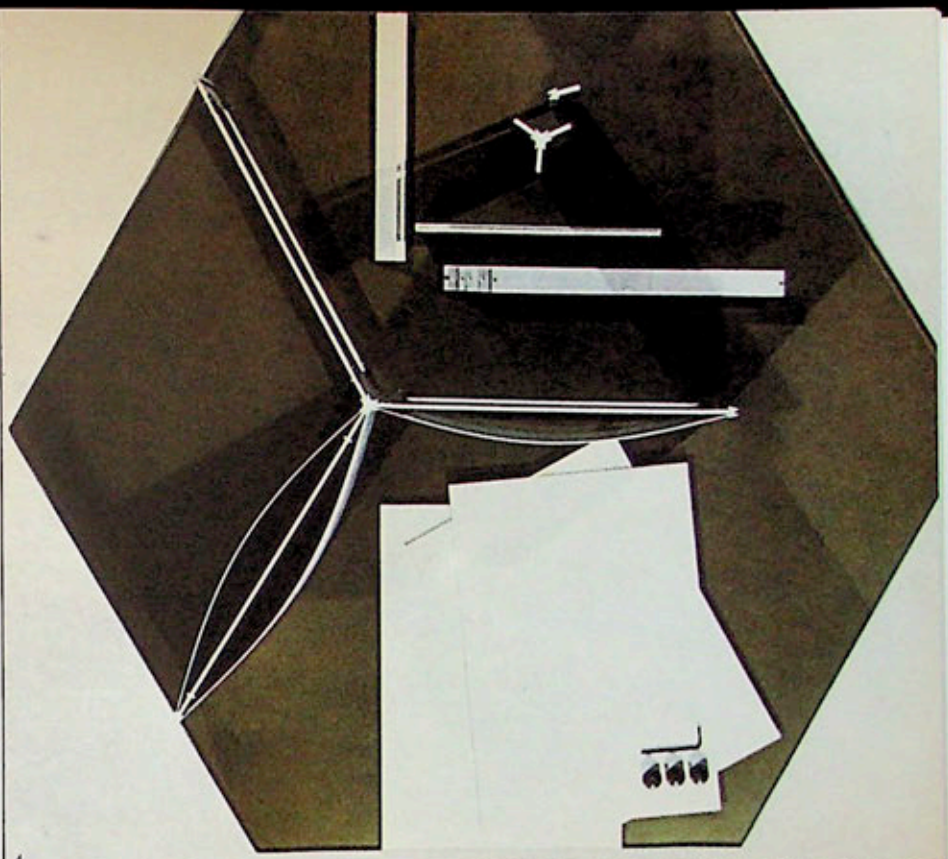




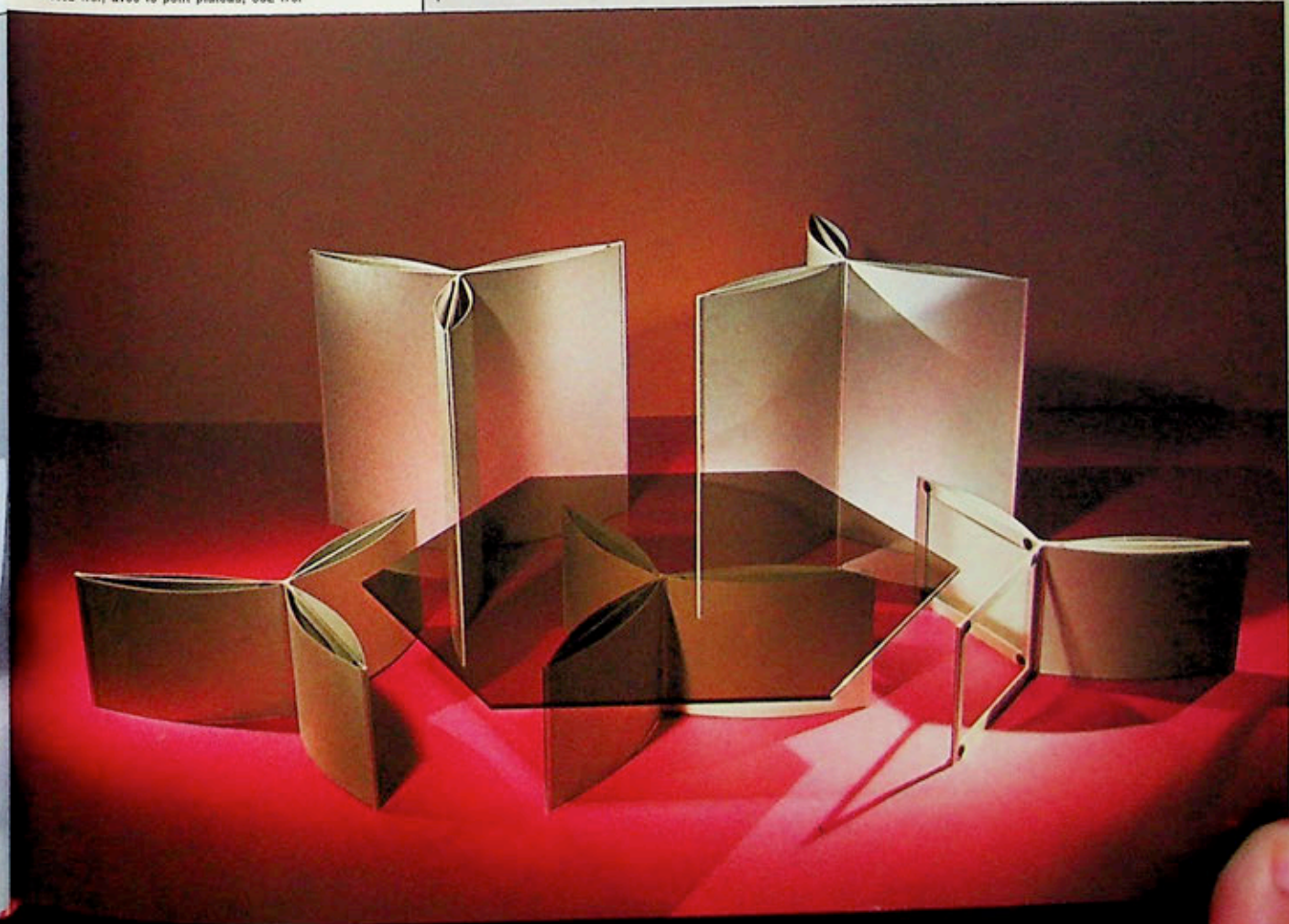
2



1 et 3 K. Moltzer et J. P. Barray ont mis au point une gamme d'appareils d'éclairage qui, de 25 à 3000 frs., offrent de multiples variations de formes et d'effets lumineux. Ci-contre à gauche, et à droite sur la photo 3, la lampe « Selle » (25 frs.) constituée par deux feuilles en matière plastique translucide de couleur assemblées l'une à l'autre (30 × 30 centimètres). Sur la photo 3, à gauche, un dodécaèdre dont toutes les faces sont articulées sur rotules (diamètre: 50 cm.). Il est en aluminium usiné, brossé et anodisé. Au premier plan à droite, un parallélépipède rectangle (4,5 × 15 cm.) composé d'une ceinture en aluminium traité noir, enserrant quatre glaces « parsol bronze ». La source intérieure de lumière est exploitée par un réflecteur et des caches en aluminium traité bronze clair (300 frs.). Quant à la lampe prismatique (au centre), elle existe en deux versions: l'une (2500 frs.), comporte un double jeu de faces pivotantes, dont la position permet de varier les jeux de réflexion et d'orientation de la lumière (hauteur: 60 cm.); l'autre (250 frs.) est conçue selon le même principe, mais avec un seul jeu de volets et dans une dimension réduite (30 cm.).
2 Cette table carrée (86 × 86 cm.), haute de 40 cm., est faite d'un plateau de glace claire sur piètement d'aluminium comportant quatre pieds à courbures alternées. L'assemblage se fait par des vis à tête noyée (752 frs.).
4 et 5 La conception de la table « Rosace » permet de réaliser, à partir des mêmes éléments de base, deux types de table — hexagonale ou rectangulaire — en deux hauteurs différentes: le plateau hexagonal, de 60 cm. de côté, en glace claire ou fumée, est posé sur un piètement de 30 ou 70 cm. de hauteur. Celui-ci est constitué par une structure en aluminium extrudé (coulé sous pression), maintenant deux feuilles d'aluminium anodisés. Ci-contre, sur le plateau de glace fumé, les profilés de la structure et les feuilles d'aluminium qui compléteront le piètement vu ici en cours de montage. Ci-dessous, deux piètements bas, dont l'un avec son plateau, et à droite, un piètement montrant, au premier plan, la structure avant fixation des feuilles d'aluminium. Le prix de cette table est, avec plateau de glace fumée: 1175 frs. (piètement haut) et 909 frs. (piètement bas), 893 et 729 frs. avec plateau de glace claire. Dans la version rectangulaire, le plateau (160 × 81 cm. ou 185 × 81 cm.) est posé sur deux piètements. Avec un grand plateau en glace claire, elle coûte 1692 frs.; avec le petit plateau, 902 frs.



4



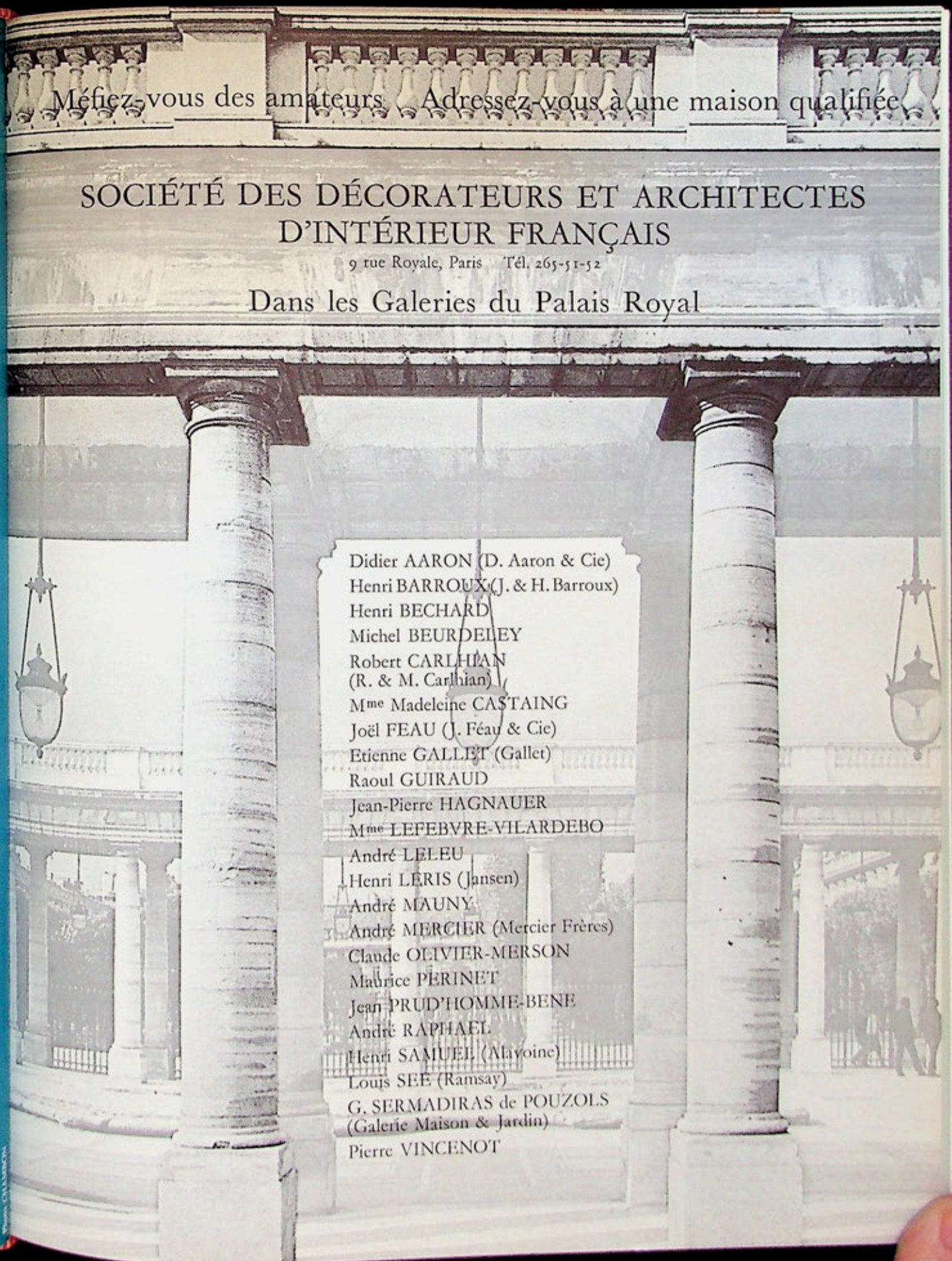
GALERIE REGENCY

Membre du Syndicat National des Antiquaires Français

MEUBLES ET SIÈGES D'ÉDITION
45, rue du Bac 222-41-40

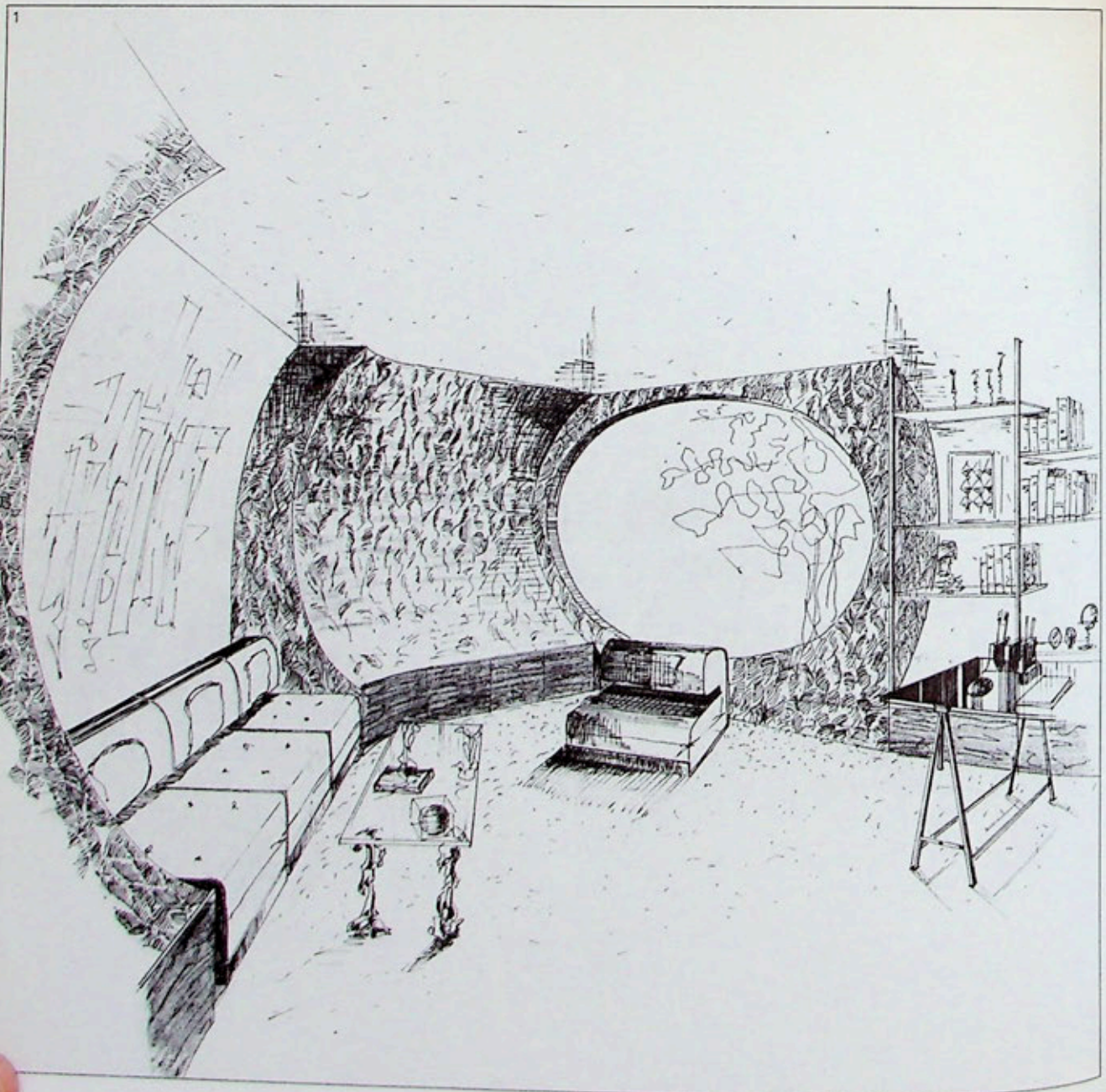
ANTIQUITÉS
63, rue du Bac 548-33-10

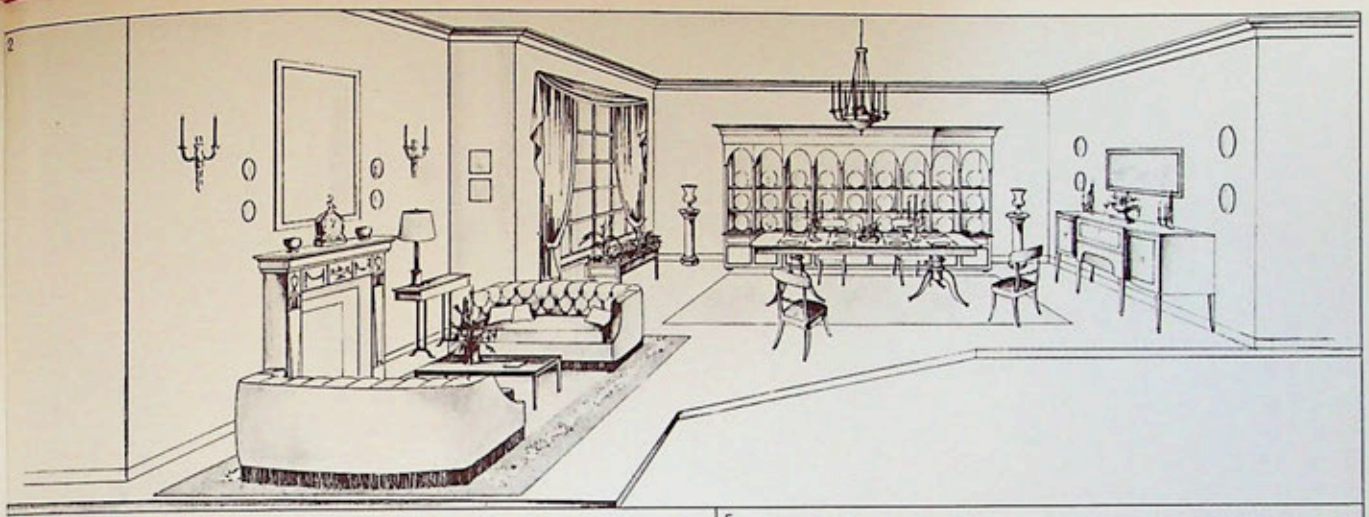
COTTAGE
16, rue Saint-Simon 222-30-08

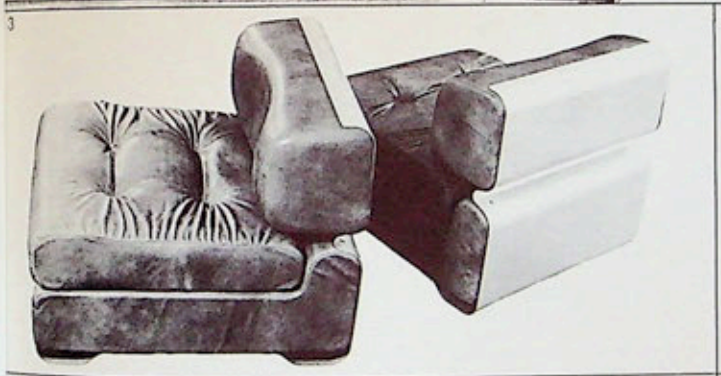

Méfiez-vous des amateurs. Adressez-vous à une maison qualifiée
SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS ET ARCHITECTES D'INTÉRIEUR FRANÇAIS
9 rue Royale, Paris Tél. 265-51-52
Dans les Galeries du Palais Royal
Didier AARON (D. Aaron & Cie)
Henri BARROUX (J. & H. Barroux)
Henri BECHARD
Michel BEURDELEY
Robert CARLHIAN (R. & M. Carlhian)
Mme Madeleine CASTAING
Joël FEAU (J. Féau & Cie)
Etienne GALLET (Gallet)
Raoul GUIRAUD
Jean-Pierre HAGNAUER
Mme LEFEBVRE-VILARDEBO
André LELEU
Henri LERIS (Jansen)
André MAUNY
André MERCIER (Mercier Frères)
Claude OLIVIER-MERSON
Maurice PERINET
Jean PRUD'HOMME-BENE
André RAPHAEL
Henri SAMUEL (Mayoine)
Louis SEE (Ramsay)
G. SERMADIRAS de POUZOLS (Galerie Maison & Jardin)
Pierre VINCENOT

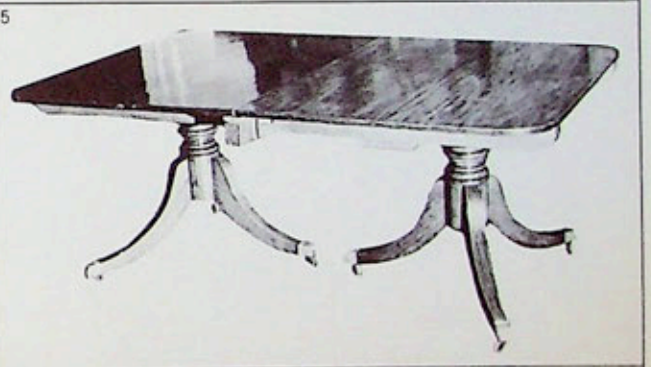
LES DÉCORATEURS AU PALAIS-ROYAL

Le cadre choisi cette année pour le Salon des Décorateurs, qui ouvrira le 16 avril prochain, est si étroitement lié à l'Histoire, qu'il était facile d'imaginer ici des « reconstitutions », d'évoquer les fêtes de l'Ancien Régime comme les troubles de la Révolution : les décorateurs n'y ont pas manqué ; les uns ont été inspirés par le voisinage de la Maison de Molière, d'autres par le Régent et la comtesse de Parabère, d'autres encore par la Montausier, Barras et Bonaparte. Pour mieux recréer l'ambiance souhaitée, ils ont choisi de tendre leurs stands de papiers peints, tantôt remarquablement réalisés d'après des exemplaires d'époque — repris exactement ou discrètement interprétés — tantôt créés spécialement pour s'accorder à l'esprit des installations réalisées. Celles-ci ne sont pas toutes, loin de là, des réminiscences du passé : le prestige du lieu n'a pas empêché les participants de concevoir des ensembles où les matériaux d'aujourd'hui occupent une large place et qui répondent aux exigences, aux tendances, aux goûts les plus « modernes » de notre temps.



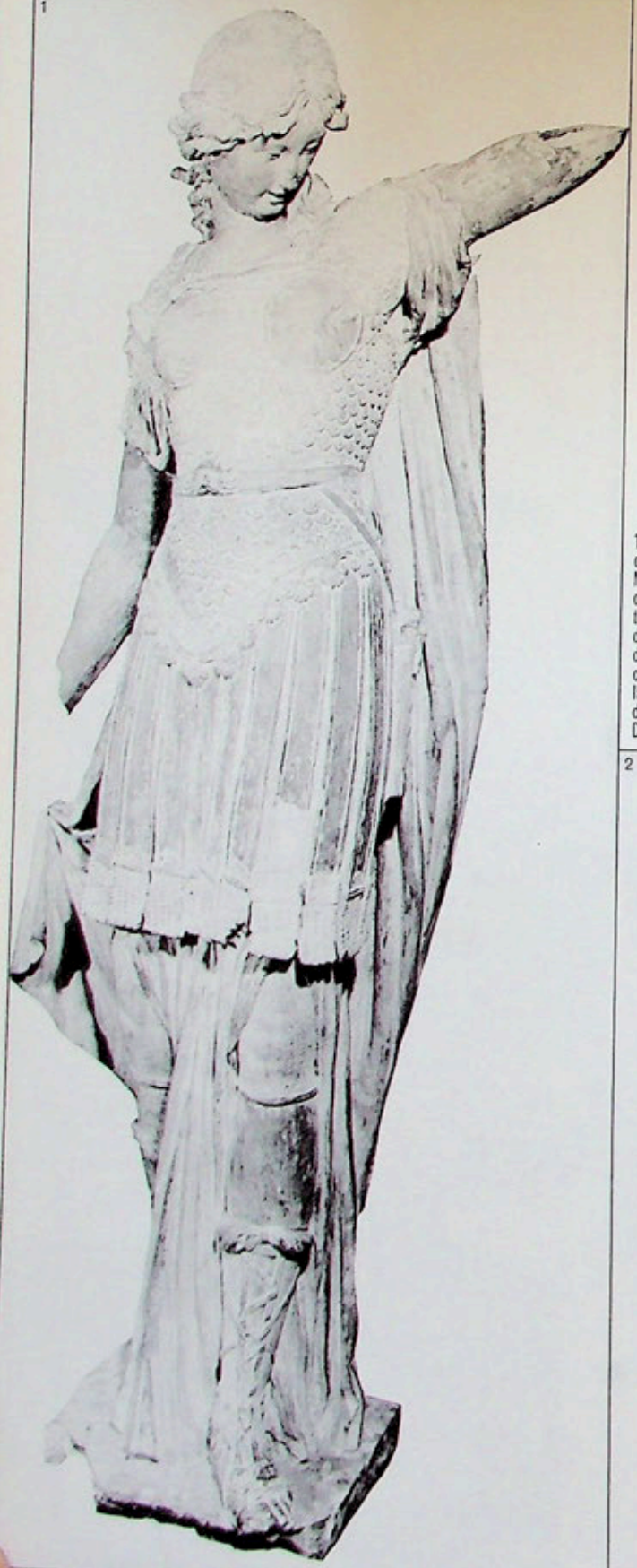






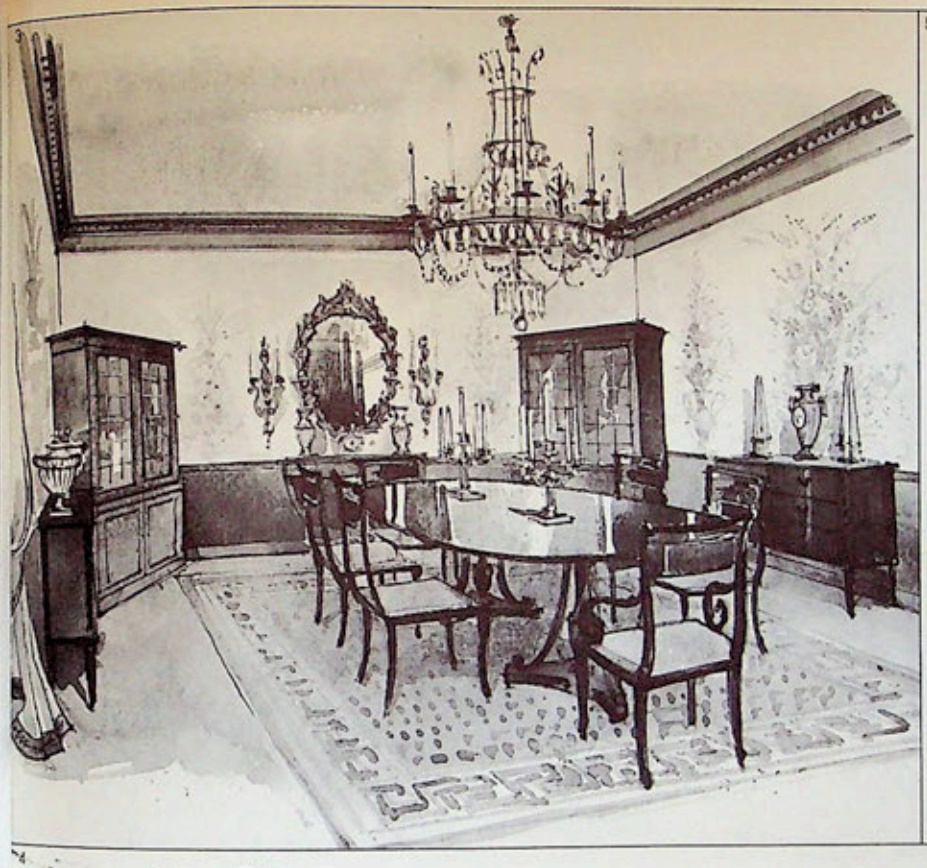
1, 3 et **4** La salle de séjour conçue par J. Prud'homme-Bené est celle qu'aurait pu habiter au Palais-Royal, dans les dernières années du XVIII[e] siècle, un jeune officier ambitieux, futur Premier Consul et futur empereur... A droite — pour la lecture des cartes d'état-major — une table sur tréteaux d'acier. A gauche, sous une « fresque » en papiers collés de Gérard Diaz, une banquette formée par trois chauffeuses de J. P. Hagnauer en cuir vert sur une armature d'aluminium (fig. 3). L'ensemble du volume ovale est tendu de papier peint orange et jaune de J. Prud'homme-Bené (édité par Dumas). Le piètement de la table basse est fait d'éléments de ferraille déchiquetés, rassemblés et argentés. Chaises d'appoint et tabouret pliants en acier dessinés par le décorateur (fig. 4). **2** et **5** Maurice Perinet a imaginé une salle à manger pour un dîner réunissant Bonaparte et Barras dans l'appartement de la Montausier au Palais-Royal. Les murs sont tendus de moire or collée sur papier et flockée ivoire (Inaltera). Rideau de soie ivoire (Pierre Frey). Au centre, sur une grande table d'acajou (fig. 5) vaisselle de vermeil (Puiforcat) et verrerie de Baccarat. Devant la cheminée fin XVIII[e], deux canapés capitonnés de velours bleu (Patifet). Lustre et appliques Directoire (Delisle). A droite un buffet anglais fin XVIII[e]. **6** A deux pas de la Comédie-Française, A. Maumy a créé la loge d'un comédien d'aujourd'hui. Le papier peint des murs est un rare damas imberliné dont l'original a été prêté par le Musée des Arts Décoratifs, transposé dans une gamme de tons « actuels », beige, miel et tabac, reprise par les rayures du plafond. A gauche, une chaise longue de ligne très moderne. A droite, une bibliothèque « Montaigne » formant secrétaire, avec faux livres de cuir.

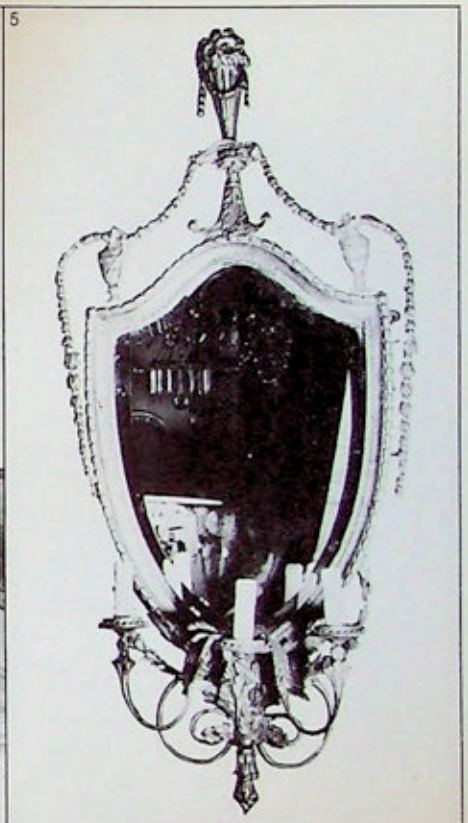
1

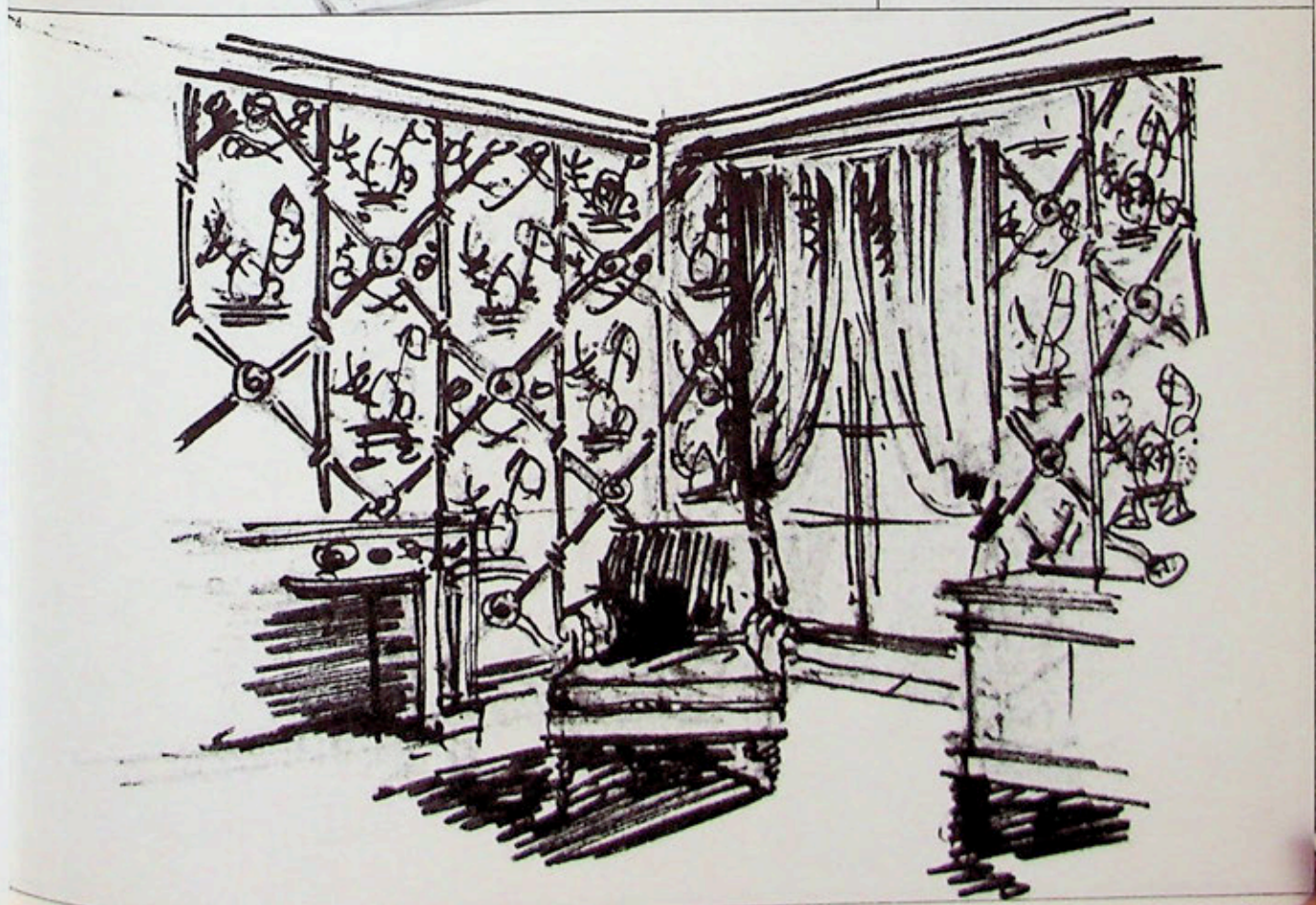


1 Cette très belle Minerve en terre-cuite, œuvre italienne de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle figurera au Salon du Palais-Royal dans le stand réalisé par M. Samuel pour Alavoine. **2** et **4** Dans un salon d'époque révolutionnaire tendu de papier peint exécuté sur un modèle du temps (Follot), R. et M. Carlhian présentent notamment deux chaises « Première République » (1793) portant l'estampille de M. Julien. **3** et **5** La salle à manger réalisée par Raoul Guiraud est décorée d'un papier peint de Jeannine Janet (Nobilis) à grands bouquets de fleurs en camaïeu bleu sur fond blanc. Le soubassement fait d'une matière nouvelle imitant la laque (Société Sovami) est du même ton bleu nuit que la moquette. Meubles de citronnier incrustés de bois noir. Appliques, lustre et candélabres d'époque Directoire. Miroir anglais de la fin du XVIII[e] siècle (fig. 5).

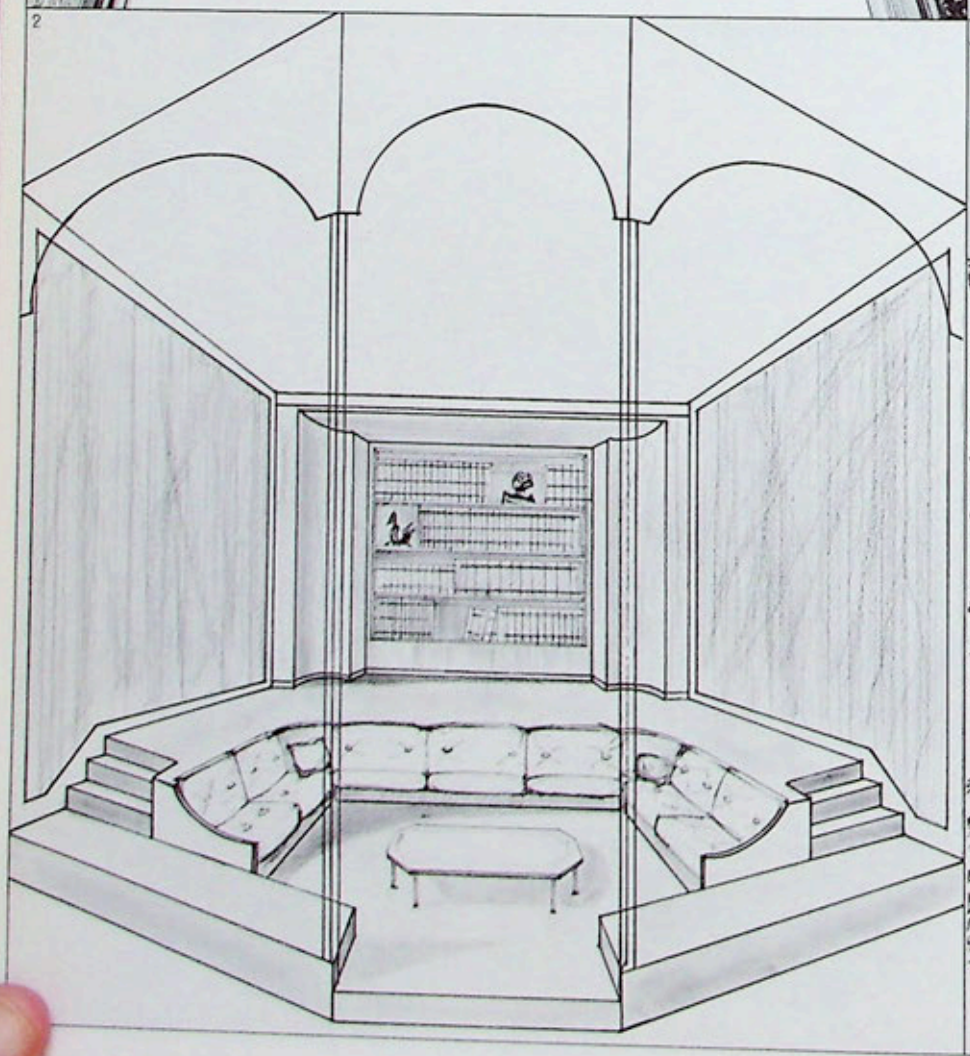
2

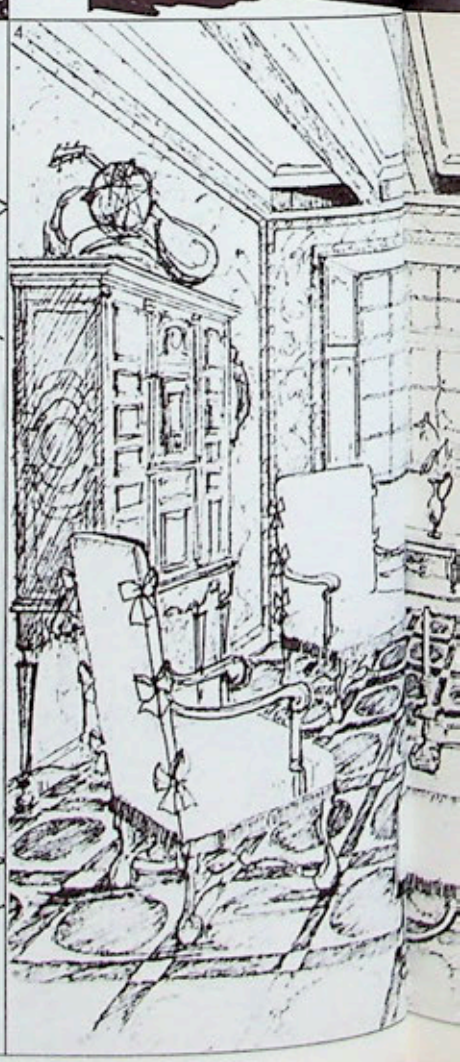


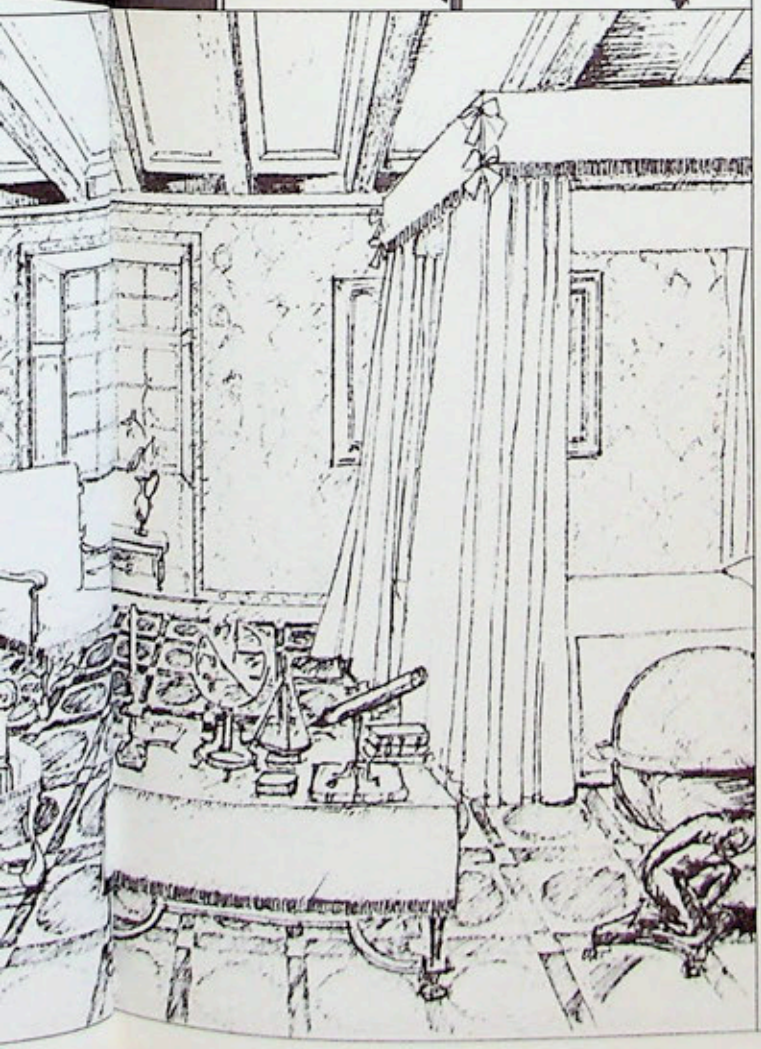




1 Boiserie d'époque Louis XV, sculptée de mascarons, de trophées et de rinceaux (J. Féau). 2 Le salon de télévision ou de projection aménagé par Joël Féau (ancienne maison Grellon) est un volume hexagonal cerné d'une longue banquette capitonnée. Au fond, dans un retrait, un rayonnage pour les livres ou des objets de collection. 3 Le salon de jeu aménagé par J. et H. Barroux, rappelle l'une des activités qui firent du Palais-Royal l'un des lieux les plus animés de Paris dans les dernières années du XVIII[e] siècle. Le papier peint a été conçu dans des couleurs évoquant l'époque révolutionnaire, qui fut un grand moment dans l'histoire du Palais-Royal. Le mobilier est constitué par des tables individuelles en bois moulé avec chaises incorporées et pivotantes, qui peuvent être alignées ou groupées par deux et par quatre. 4 et 5 Dans « la chambre d'une Femme Savante », tendue de papier peint « cuir de Cordoue » (U.P.L.), la Galerie Maison et Jardin a rassemblé un mobilier d'époque Louis XIII, des instruments d'optique et d'astronomie ainsi qu'un beau bronze italien du XVI[e] siècle, représentant Atlas portant le globe terrestre (Jacques Kugel). Sur le sol, un papier peint faux-bois imitant les parquets anciens (Inaltera).

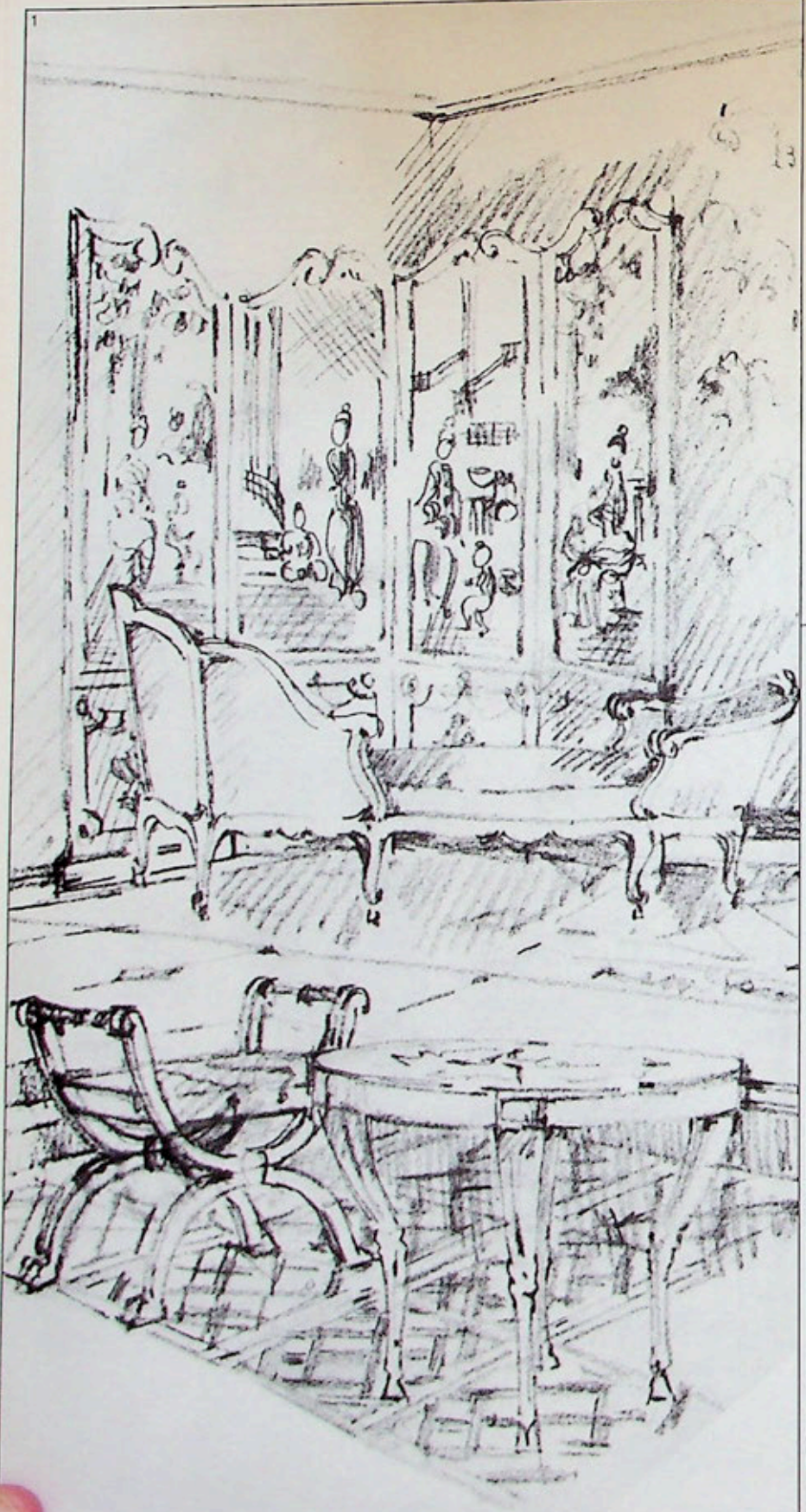






5

1



1 et 2 Marie-Madeleine de la Vieuville, comtesse de Parabère, ancienne dame d'atours de la duchesse de Bourgogne, puis favorite du Régent Philippe d'Orléans, connut les soupers mémorables du Palais-Royal, où elle était surnommée « le petit corbeau noir ». C'est son boudoir qu'a reconstitué E. Gallet. Derrière une chaise longue Louis XV, un paravent à quatre feuilles fait d'un papier chinois incorporé sur toile peinte à la détrempe au XVIII[e] siècle (fig. 2).

Page ci-contre: « Venise », un panoramique Inaltera d'après Canaletto.

2

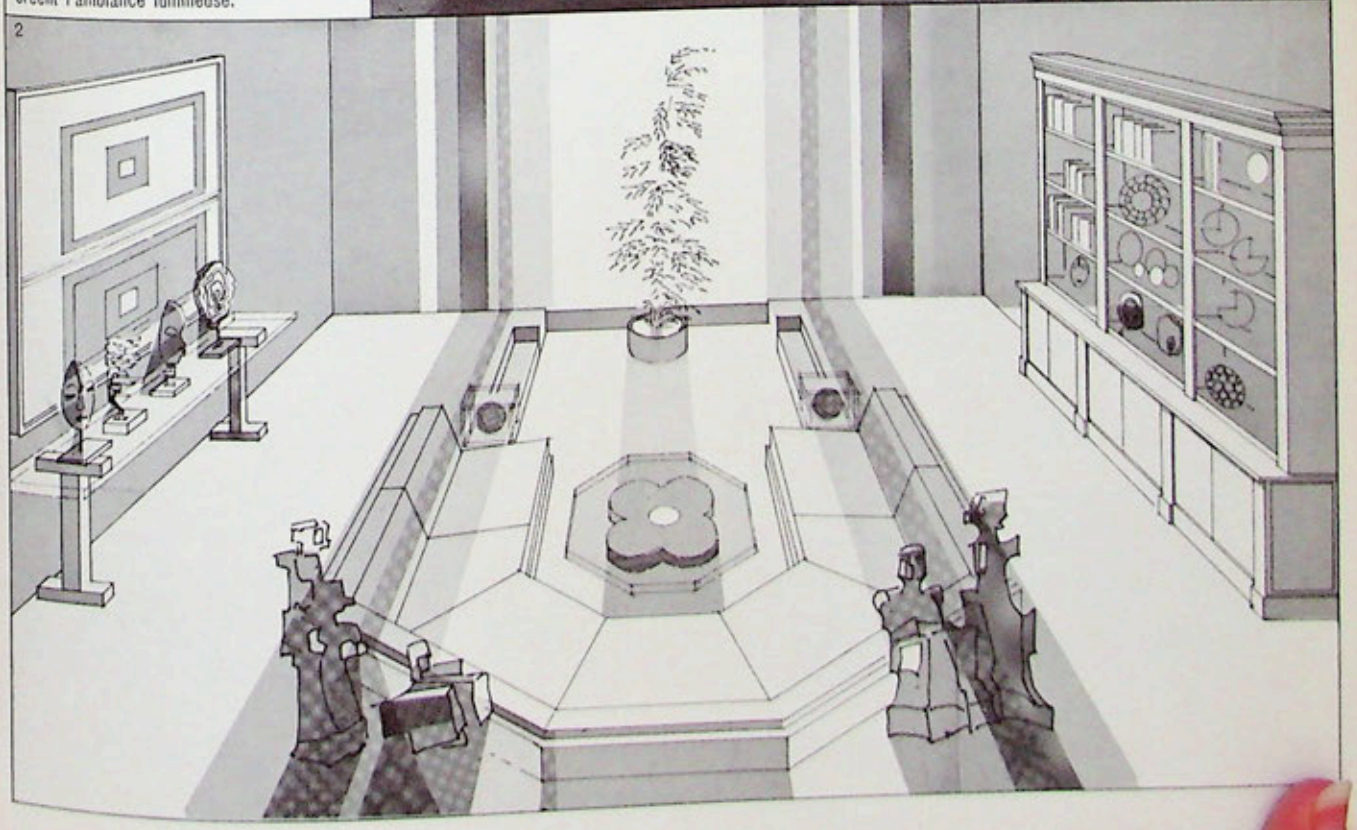
VENISE

Page ci-contre: « Srinagar », papier peint des Ets. M. Verkindere et Cie. Il existe en trois tonalités: couleurs « vives », couleurs « vieillies », « harmonie de jaune et de bleu ».

1 André Mercier a restitué une chambre du XVIII[e] siècle – avec lit à la romaine aux montants peints et argentés, stores plissés, meubles Louis XV – dans l'esprit des tableaux de Watteau et des peintres de son époque. 2 Henri Béchard a associé les objets contemporains et les pièces archéologiques dans une salle de séjour de style très sobre et raffiné. Les murs et le plafond sont tendus d'un papier peint à motif géométrique en camaïeu beige et rouille. La moquette, qui reprend le même motif en brun, noir et blanc recouvre le socle et le dossier du canapé, dont les coussins sont garnis de toile de soie écrue. La bibliothèque, les piètements de la console et de la table sont laqués noir, les plateaux sont en altuglace transparent. De chaque côté du canapé, deux cubes d'altuglace éclairés intérieurement créent l'ambiance lumineuse.

1

2



Permanence de la Porcelaine

Depuis que les Européens découvrirent, au XIVe siècle sans doute, les merveilleuses porcelaines dont les Chinois détenaient la formule depuis près de mille ans, l'histoire de la porcelaine est une longue suite de patientes recherches et de découvertes soudaines, de laborieuses mises au point et de succès foudroyants, de négociations secrètes ou non, d'échanges incessants d'un pays à l'autre, d'un hémisphère à l'autre. Ce « mouvement perpétuel » a déterminé, et assure aujourd'hui encore, la permanence d'une tradition en même temps que son évolution, la fidélité à une certaine forme de création en même temps que son adaptation constante aux techniques et aux goûts contemporains.

Dans l'histoire de la faïence, qui peut être considérée comme le prélude à celle de la porcelaine, les influences réciproques, les emprunts, les transpositions, sont déjà la règle générale: les premières pièces de Nevers s'inspirent des majoliques d'Urbin et de Savone, plus tard des céramiques persanes; Rouen imite d'abord la production de Delft, puis, au XVIIIe siècle, les décors chinois et persans.

Avant la découverte, en 1768, des gisements de kaolin de Saint-Yriex, en Limousin, les fabriques françaises — Saint-Cloud, Chantilly, Vincennes — ne réalisent que des porcelaines tendres et ne peuvent obtenir, malgré leurs efforts, une matière comparable à la pâte translucide des pièces chinoises, de plus en plus nombreuses en Europe depuis la création de la Compagnie des Indes. Mais elles en reprennent fréquemment les décors. C'est seulement après une première période d'adaptation que les artistes attachés à ces manufactures créent un répertoire de motifs proprement français. Inversement, l'Europe envoie en Extrême-Orient des modèles à copier, tant pour leurs formes (on expédie alors des pièces de faïence, de grès, d'argent ou même de verre) que pour leur ornementation (armoiries, sujets mythologiques ou bibliques, fables de La Fontaine). A la fin du XVIIIe siècle, indépendamment de ces imitations imposées, la manière des artistes chinois trahit l'influence européenne, dans le traitement de la perspective et des ombres par exemple et par l'introduction d'éléments empruntés à l'art baroque ou au style Louis XVI. Mais dans le même temps, les recherches se poursuivent en Europe pour la création de la porcelaine dure. Le procédé est connu en Allemagne dès 1709. A Strasbourg vers 1750, Paul Hannong, qui a réussi à faire venir des ouvriers de Meissen et de Höchst, fabrique de la porcelaine dure avec du kaolin importé de Passau, puis tente de vendre le secret à la manufacture de Vincennes. La proposition paraît sans intérêt, car on pense alors qu'il est impossible de trouver en France le kaolin indispensable et les négociations échouent. En 1761 pourtant, Sèvres achète la précieuse formule au fils de Paul Hannong. Lorsque sept ans plus tard on découvre les gisements de Saint-Yriex, la manufacture envoie immédiatement un chimiste sur les lieux et, après le rapport qu'il présente à l'Académie des Sciences, achète des terrains à Saint-Yriex. Vers 1772, Sèvres est en mesure de fabriquer la nouvelle porcelaine, dite « porcelaine royale ».

La production reste peu abondante jusqu'à la Révolution: c'est au Premier Consul qu'elle devra son véritable développement. Celui-ci place la manufacture sous la direction de Brongniart, ingénieur des Mines et remarquable administrateur. En 1804, Sèvres devient « Manufacture Impériale ». Percier, collaborateur de Brongniart assure le triomphe du goût néo-classique et du « style Empire » dans les créations de Sèvres.

En Limousin d'autre part, Turgot, intendant général de la province au moment de la découverte du kaolin, avait favorisé l'installation de fabriques de porcelaines: on comptait cinq maisons à Limoges en 1807, 26 en 1827. Mais le grand essor a lieu en 1842 et l'impulsion décisive vient cette fois des Etats-Unis. David Haviland qui, depuis 1820, vendait à New York des porcelaines tendres d'Angleterre, vit un jour une tasse de porcelaine particulièrement fine et blanche: Haviland, séduit par la délicatesse de cette matière, décide qu'il serait le premier à vendre en Amérique la porcelaine de cette qualité. Il reconnaît que la tasse est française, traverse l'Atlantique, se renseigne, arrive à Limoges et fonde sans plus attendre son propre atelier. Il réunit quelques artistes qui décorent les pièces blanches fournies d'abord par les fabriques existantes: dès l'année suivante, il expédie vers les Etats-Unis pour 500 000 francs de porcelaines. Le mouvement ainsi créé sera suivi par les autres usines: c'est, pour Limoges, la prospérité: en 1877, 2500 tonnes de porcelaines sont expédiées à New York, dont 1500 tonnes par Haviland.

1 *Pour le bicentenaire de la naissance de Napoléon Ier (1769-1969), Haviland a créé le service commémoratif « Mémorial », dont la forme et le décor transposent, dans un registre contemporain, le style et les motifs de l'époque impériale. La célèbre manufacture de Limoges allie en effet la fidélité à une tradition séculaire et le souci d'un renouvellement constant, aussi bien par des créations issues directement de l'art d'aujourd'hui que par l'adaptation des modèles anciens aux tendances de notre époque.* **2** *Une forme parfaite, renouvelée par le décor: trois interprétations du bol à bouillon du service « Composition P. », créé par Tapio Wirkkala. Ligne « Studio Rosenthal ». (En vente chez Delvaux.)*

PORCELAINE de PARIS
Gassiettes
FROMAGE DE CHEVRE
VERITABLE LIVAROT
AFFINE DANS LE CALVADOS
BLOC CHON
SAVOIE

Les moyens techniques entre-temps ont progressé: utilisation des machines à calibrer, amélioration de la cuisson à la houille, des fours à flamme renversée, des procédés de chromolithographie et de taille-douce. L'intérêt des artistes pour la porcelaine suscite périodiquement un renouveau dans les formes et les décors. Félix Bracquemond qui travaille d'abord pour Sèvres, dirige ensuite à Auteuil un atelier mis à sa disposition par Charles Haviland: c'est là que Gauguin réalise ses premières céramiques. L'influence des estampes japonaises qui marque une certaine période de l'impressionnisme, s'exerce aussi dans les décors sur porcelaine, le plus célèbre exemple restant le service créé par Bracquemond lui-même.

Depuis lors, nombreux sont les peintres qui se sont adonnés à la céramique, Bonnard, Derain, Odilon Redon, Fernand Léger, Matisse, Picasso. Quant au décor sur porcelaine, il a tenté Jean Lurçat et Picart-Ledoux, qui ont créé des services pour Haviland et Georges Mathieu, plus récemment, pour Sèvres.

Mais ce souci de renouvellement est loin d'être exclusif: les tendances du public sont aujourd'hui plus que jamais diversifiées, opposées, nuancées; les occasions sont multiples de connaître et d'apprécier les styles du passé. Sur une table dressée, le charme des décors anciens s'affirme par contraste dans la sobriété des lignes contemporaines dont il tempère la rigueur. Pour répondre à ce goût, les principales manufactures continuent à produire des services de type traditionnel aux noms caractéristiques (« Compagnie des Indes », « Colbert », « Pompadour », « Impératrice Eugénie »). Elles réalisent des créations nouvelles dans l'esprit et le style d'autrefois *(voir page 70)**. Parfois adaptés, parfois repris littéralement, les plus anciens modèles de céramique inspirent des décors qui connaissent le plus grand succès: une poterie persane du V^e^ siècle avant J.-C. par exemple* *(voir fig. 1, page 72)**, ou une faïence florentine de la fabrique des Médicis (Céralène). A l'opposé, comme autrefois les assiettes à sujets anecdotiques ou « à rébus » de Creil, comme les trompe-l'œil de Strasbourg, les décors « parlants » gardent leur place (Porcelaine de Paris, voir fig. 2, page 72). Les anciennes manufactures recevaient jadis des privilèges pour fabriquer des pièces « à l'imitation de la Hollande » ou « à la manière d'Angleterre ». Aujourd'hui, sans privilège, la diffusion rapide des courants artistiques, et les importations, répandent à travers le monde les formes et les styles. Les porcelaines italiennes, scandinaves ou japonaises encore, sont accessibles partout, de même que les créations des designers allemands comme Löffelhardt* *(voir page 73)* *ou finlandais comme Tapio Wirkkala* *(voir page 71)**. Certaines maisons sélectionnent à l'étranger les modèles qu'elles diffusent (Jean Luce en Allemagne par exemple). D'autres s'adressent à un créateur qui met au point pour elles une ligne nouvelle (Ligne « Studio Rosenthal », chez Delvaux). Ce foisonnement répond à la demande d'une clientèle de plus en plus étendue, fidèle, en dépit des inévitables matériaux « modernes » à la précieuse transparence de la porcelaine, prolongeant ainsi une longue histoire qui n'est pas près de s'achever.*

---

1 *Dans la tradition des « suites » anecdotiques ou humoristiques inspirées au XIX^e^ siècle par les fables, les complaintes à la mode, les sites célèbres, les événements du jour, cette série de six assiettes réunit les vaches normandes, les chèvres des Alpes, les montagnes d'Auvergne. L'emboîtage, évoquant un savoureux camembert, porte la marque de la Porcelaine de Paris, dérivée de celle qu'utilisait, depuis 1773, la manufacture de la rue Fontaine-au-Roy.* 2 *Ce décor persan du V^e^ siècle avant J.-C. a été exécuté d'après un document conservé au Musée des Arts Décoratifs. La qualité de la matière donne aux motifs végétaux une texture de broderie et rend bien la finesse de leurs tonalités nuancées. Créé par Céralène, ce service peut être associé aux éléments les plus raffinés comme aux ensembles modernes les plus rigoureux, qui mettent en valeur la subtilité de son décor.* 3 *Une extrême pureté de ligne, une grande qualité de matière, tels sont les critères qui guident Jean Luce dans le choix des articles qu'il diffuse. Il a ainsi sélectionné notamment cette cafetière blanche de H. Löffelhardt parmi les nombreux modèles de porcelaine, de verrerie et d'acier inoxydable contemporains qu'il présente.*

Les Merveilles de Pratolino

Suite de la page 26

A quelques pas à l'ouest de cette pelouse s'élevait la chapelle (fig. 17). L'édifice hexagonal est entouré d'une loggia et surmonté d'une haute coupole. La chapelle avait été terminée en octobre 1580. Une plaque de marbre, datant également de 1580, donne la liste des indulgences accordées à la chapelle par le pape Grégoire XIII. L'autel de marbre, aujourd'hui disparu, était orné de bas-reliefs. Le tableau d'autel était une Adoration des mages attribuée à Botticelli (17). L'escalier avec sa belle rampe en fer forgé est un apport du XVIII^e^ siècle. La loggia était recouverte de billettes en bois de cyprès, et à l'intérieur, les bancs aussi étaient en cyprès. Quand le duc entendait la messe dans la chapelle, sa suite suivait l'office sous la loggia, ou pouvait suivre la cérémonie par les fenêtres.

A quelques pas de la chapelle se trouvaient la fontaine de Persée (fig. 18) et la fontaine d'Esculape. La statue de Persée avait été commencée par Vincenzo Danti, probablement à la demande de Cosimo I^er^. Danti s'étant établi à Pérouse en 1573, la statue ne fut terminée qu'en 1577 dans l'atelier de Jean Bologne (18). C'est surtout la tête et les ornements des jambières qui trahissent la main de Danti. Les membres lourds, le dragon à l'air bon enfant sont dus à l'atelier de Jean Bologne. L'œuvre souffre beaucoup d'avoir été achevée avec si peu de sensibilité. L'exécution artisanale lui donne une allure bizarre et caricaturale. Il ne fait aucun doute que telle n'était pas l'intention de Vincenzo Danti. La pose hiératique de la statue avec son épée brandie est comparable à celle de la Judith de Donatello. Et comme celle-ci, le Persée avait été conçu sans doute pour être posé sur une colonne. Le tronc et le cou trop longs montrent que la statue était faite pour être vue d'en bas, et qu'elle était donc destinée à être placée très haut. L'attitude de Persée le bras levé comme celui d'un juge exprime l'intention de l'allégorie bien plus nettement que le Persée de Benvenuto Cellini. Il représente ici le triomphe sur le désordre et l'anarchie.

A Pratolino la statue, placée au-dessus d'une grande conche servant de bassin, fut transformée tant bien que mal en décoration de fontaine. La mise en place originelle à Pratolino nous est transmise par un dessin anonyme du XVIII^e^ siècle (fig. 17).

De la fontaine de Persée, un chemin menait vers le nord à une grotte toute proche où était couchée une ourse avec ses deux petits. L'ourse crachait de l'eau par la gueule. Pour atteindre ensuite le jardin sud, le visiteur devait traverser la villa. Il arrivait alors à une terrasse, d'où il dominait tout le panorama du jardin. C'est de ce point de vue que l'architecte anglais Henry Wotton donne une excellente analyse du jardin. Dans sa description publiée en 1624 (19) il dit: « Je dois signaler une différence bien définie entre l'architecture et l'horticulture. Les bâtiments doivent être ordonnés, les jardins au contraire désordonnés, ou tout au moins d'une ordonnance arbitrairement sauvage. Je veux expliquer mon idée par un exemple: j'ai vu un jardin qui est incomparable dans ce genre. L'entrée était une haute promenade ressemblant à une terrasse. De là, on avait une vue générale du domaine. Mais on perçevait surtout un charmant désordre, il était impossible de distinguer exactement les détails. Quand le spectateur avait descendu les nombreuses marches de la terrasse, il était conduit par plusieurs petites collines et vallons à divers amusements de l'odorat et de la vue... dont je voudrais remarquer que chacun donnait à l'observateur l'impression d'avoir été transporté par une force magique dans un autre jardin. »

Le promeneur devait, à travers la forêt épaisse, découvrir pour sa plus grande surprise les fontaines l'une après l'autre. Comme dans le jardin d'Armide du Tasse, le visiteur devait vivre le jardin comme une aventure. Cette sorte de jardin est ici sciemment opposée au jardin architectonique comme une nouveauté. Parmi les autres jardins qui lui sont comparables, on peut surtout citer celui de Bomarzo près de Rome avec ses inquiétants monstres en tuf. Le jardin est un pays de rêve romantique qui s'écarte de la vérité. C'est ainsi qu'à Pratolino, les fontaines ne sont pas construites suivant un programme iconographique uniforme. Des fontaines de genre alternent selon un enchaînement très varié avec celles qui ont un contenu mythologique.

Ce qui apparaît au premier coup d'œil quand on regarde les vues, est le fait qu'en dehors de l'allée qui se trouve dans l'axe de la villa, aucune tentative n'a été faite pour ordonner le jardin de façon architectonique. En cela, le jardin offre une différence fondamentale avec celui de la villa de Castello, créé par le père de François, Cosimo, et planté avec une symétrie rigide.

Montaigne visita Pratolino en 1580. Il décrit l'allée qui descend de la villa vers le sud (fig. 19 et 20): « Au-dessous du château, il y a entre autres choses, une allée large de cinquante pieds, et longue de cinq cent pas ou environ, qu'on a rendue quasi égale, à grande despanse; par les deux costés il y a des longs et très beaus acoudouers de pierre de taille, de cinq ou de dix en dix pas; le long des ces acoudouers, il y a des surjons de fontenes dans la muraille, de façon que ce ne sont que pointes de fontenes tout le long de l'allée. »

En tournant un robinet, on pouvait faire jaillir du mur, des deux côtés, des jets d'eau qui formaient comme une voûte au-dessus de l'allée. Le visiteur se promenait sous une pergola de jets d'eau, sans recevoir lui-même une goutte d'eau. L'allée était pavée de cailloux recouverts d'herbes tendres et moelleuses. Des tuyaux percés de petits trous étaient cachés entre les cailloux. Si on le voulait, on pouvait donc faire jaillir sur l'allée elle-même des jets d'eau qui trempaient les visiteurs jusqu'aux os. On pouvait s'abriter dans des niches pratiquées en différents endroits des falères. Ces niches ne sont dessinées sur aucune des vues anciennes. L'allée avec ses falères en ruine existe encore aujourd'hui (20). La fontaine de la laveuse terminait l'allée. La statue, de Valerio Cioli, est décrite ainsi par Montaigne: « une belle fontene qui se verse dans un grand timbre par le conduit d'une statue de marbre, qui est une fame faisant la buée. Ell'esprint une nape de marbre blanc, du degout de la quelle sort cet'eau, et au dessous, il y a un autre vesseau, où il samble que ce soit de l'eau qui bouille, a faire buée ».

En se tournant vers la droite, le visiteur apercevait dans un marécage un paysan en train de moissonner les roseaux. Il est dérangé par un dragon pendant sa tâche pacifique (fig. 21 et 23).

Puis il continuait jusqu'à un vieux chêne. Le long du tronc s'élevaient deux escaliers en spirale, qui menaient à une plate-forme avec des sièges et une table au milieu de laquelle jaillissait une petite fontaine. De ce point de vue à la cime de l'arbre, on apercevait au loin les tours de Florence.

Non loin du chêne s'élevait « le mont Parnasse » (fig. 25 et 26). Bâti artificiellement en blocs de rocher superposés, des plantes et des buissons y poussaient comme sur une vraie montagne. A son sommet se trouvait un Pégase ailé à côté d'une fontaine. Au flanc du mont la ronde des Muses se déroulait sous la conduite d'Apollon. Derrière le mont, il y avait un mascaron dont le mécanisme était déclenché par les pas des visiteurs: le mascaron tournait alors les yeux, ouvrait la bouche, et crachait un torrent d'eau, qui trempait à nouveau le curieux qui s'était approché trop près du monstre. A l'intérieur, la montagne était creuse, elle contenait un orgue à eau qui pouvait jouer deux airs.

Huit statues de la montagne des Muses existaient encore au milieu du XVIII^e^ siècle. Leur provenance était déjà oubliée. Elles y sont décrites en 1757: « Au bout du Serraglio (du jardin Boboli) sont posées par terre six statues à la manière antique. Chacune tient à la main un instrument de musique. Comme des anneaux de fer sont enchâssés au dos des statues, on pourrait penser qu'elles étaient fixées aux murs d'un ancien bâtiment » (21).

La Clio de Domenico Poggini au Museo Nazionale de Florence, datée de 1579, fait peut-être partie de ces statues de muses. Mais elle ne tient aucun instrument de musique à la main. Le Pégase (fig. 22) est une copie d'un cheval antique du début de l'Empire, du Musée des Offices (22).

En longeant des viviers disposés en escaliers, dont l'un était pavé de pierres de couleur et servait de piscine, le visiteur arrivait à la fontaine d'Ammannati, qui symbolisait la circulation de l'eau. En chemin, il passait devant une petite cabane entoure d'un mur en carré, appelée « la maison des marmottes », car on y élevait ces animaux. A côté de la villa se trouvait une grande volière, de sorte que ses habitants pouvaient continuellement jouir du gazouillement des oiseaux. Dans le petit jardin d'agrément adjacent s'élevait un pavillon dont le toit était supporté par deux colonnes de porphyre.

La succession des viviers du jardin partait de la Fontaine du Masque à l'ouest (fig. 33 et 34). Le bassin fut plus tard comblé et n'a été dégagé qu'à notre époque. La figure qui décore le côté extérieur du bassin doit probablement à ce fait d'avoir été conservée. Cette fontaine servait aussi de piscine. Par deux orifices pratiqués dans le mur à côté de la statue, on pouvait faire couler de l'eau chaude dans le bassin. Guerra interprète la statue comme une personification de la mer Tyrrhénienne (23). Ulysse Aldrovandi également ne comprend pas tout à fait le nom de « Fontaine du Masque ». Il tente d'expliquer ce nom: (24) « Mais le masque est un feston, un diadème ou une couronne composée de différents fruits naturels, créés par la nature elle-même. Ce sont des sculptures telles que des grenades, des cerises, des pêches et autres, tous ces fruits ont été exhumés des fondations de la ville de Libourne. » Près du quatrième bassin se trouvait la « Fontaine des stalactites ». Dans une petite grotte un satyre vidait un vase dans un bassin. A côté, l'eau jaillissait aussi d'un tonneau. D'après les dessins de Giovanni Guerra (fig. 23), le satyre peut être identifié avec une petite statue en bronze de l'école de Jean Bologne (fig. 24), qui se trouve au Museo Nazionale. On peut peut-être reconnaître le bassin de la fontaine dans celui qui existe encore à Pratolino, et dont la forme et le masque qui l'orne sont tout à fait dans le style de Buontalenti (fig. 29). Un peu plus loin en descendant, un pont conduisait au-dessus des étangs à la grotte de Cupidon (fig. 28, 31 et 32). Celle-ci existe encore (fig. 30), mais sa décoration a disparu.

A l'origine, la grotte était complètement recouverte de terre comme une montagne artificielle. Seule la lanterne entourée de colonnes qui éclairait la première pièce de la grotte, dépassait de la colline. La lanterne actuelle, grossièrement construite en stalactites, est une réfection du XIX^e^ siècle. Au-dessus de l'entrée se trouvait une voûte de lattes de bois en espalier. L'entrée était flanquée de deux statues d'animaux en terre-cuite. Deux marches conduisaient à l'intérieur. Quand le visiteur gravissait ces marches, deux jets d'eau lui jaillissaient au visage. La grotte était entièrement tapissée de stalactites. Dans la première pièce, des fontaines étaient aménagées dans des niches en coquillages et en gravier. Le sol était en marbre de couleur. Des automates marchant à l'eau étaient probablement disposés au-dessus de la fontaine. Il y avait un serpent, qui rampait çà et là, un dauphin qui se penchait pour boire, et recrachait l'eau au visage du visiteur (25). Quand on mettait le pied sur certains endroits du sol en marbre, on déclenchait d'autres jeux d'eau. Dans la pièce à côté se trouvait un cupidon en bronze. Il tournait sur lui-même. De son flambeau, il versait de l'eau sur les visiteurs.

Montaigne dit de la villa de François: « Il samble qu'espres il aie choisy un'assiete incommode, stérile et montueuse, voir et sans fontenes, pour avoir cet honneur de les aler querir à cinq milles ». Un Anglais pense que l'eau à cet endroit doit être plus coûteuse que le vin (26). Vien s'explique le choix de cette situation en supposant que « d'aussi beaux ouvrages que Pratolino plaisent beaucoup plus en un lieu si aride. Peut-être parce que la grâce des choses est bien plus apparente quand leur contraire est proche que quand il est éloigné. De cette façon nous est toujours remis en mémoire que toute perfection et toute beauté sur la terre ont leur véritable source dans leur contraire ».

Les phrases de Vieri laissent transparaître des idées néo-platoniciennes. C'était un lettré, qui finalement comprend mal les intentions de ce jardin. Il tente de prêter à toutes les *meravigliose opere* de Pratolino une signification néo-platonicienne souvent tirée par les cheveux. Mais ce n'est pas la délivrance de l'âme du *Carcere terreno* qui est à la base de la « philosophie » de Pratolino. On peut se demander si l'un des aspects principaux de la signification de Pratolino n'est pas justement le contraire, c'est-à-dire la victoire de la matière. La qualité physique des choses se manifeste au visiteur de façon magique, la mutabilité protéiforme, la transparence argentée de l'eau, le bimorphisme des stalactites; pensons à la description contemporaine du « Spugnone » de Corse, intermédiaire chatoyant entre le marbre, le sel gemme et la nacre, ressemblant à de la lave solidifiée. Le domaine de la matière n'est pas seulement un aspect important de ce jardinage, mais aussi de la révolution scientifique du XVI^e^ siècle. Les sciences naturelles trouvent une nouvelle formule par l'observation exacte de phénomènes matériels. L'homme est en état de transformer le monde matériel, s'il en apprend les règles. Les automates hydrauliques au martèlement régulier, aux mouvement saccadés, transformaient le jardin de la villa en un Luna Park mécanique, et pouvaient bien apparaître au visiteur comme le symbole d'une ère nouvelle.

NOTES

1. La bibliographie essentielle sur la villa est donnée par W. Smith, « Pratolino », *Journal of the Society of Architectural Historians*, XX, pp. 155 suiv. Les dessins de Giovanni Guerra ont été découverts et attribués par Walter Vitzthum, « Ammannatis Boboli-Brunnen in einer Kopie Giovanni Guerras », dans *Albertina Studien* I, 1963, pp. 75 suiv. Récemment, voir sur la villa E. Battisti, L'antirinascimento, Milan 1962 et L. Berti, Il Principe dello Studiolo, Florence 1967.

2. Cf. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXVI, 1963, pp. 210 suiv.

3. Buonaventura d'Orvieto est cité dans l'importante description de Pratolino d'Ulysse Aldrovandi, encore inédite (Bologne, Biblioteca Universitaria, Mss. Aldrovandi 136, tome XI: Observationes variae, Itinerarium Florentiae factum anno 1586, c. 73-78, Descriptio brevis fontium Pratolini). Tommaso Francini est cité dans un traité de A. del Riccio écrit entre 1587 et 1601. Celui-ci mentionne aussi un Ventura de Bagnarea, hydraulicien à Pratolino, peut-être identique à Buonaventura d'Orvieto (A. del Riccio, *Agricultura sperimentale*, Florence, Biblioteca Nazionale, Ms. Targioni-Tozzetti 56). Sur Schickhart: C. Hülsen, « Ein deutscher Architekt in Florenz », dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz*, II, 1912, pp. 152 suiv.

4. J. G. Keussler, *Neueste Reisen*, éd. M. G. Schütze, Hanovre 1751, p. 375.

5. J. Boyle, 5th Earl of Corke and Orrery, *Letters from Italy*, Londres 1773, p. 74.

6. M. Valery, *Voyages en Italie*, II, Paris 1838, p. 164.

7. Dans *La cousine Bette*.

8. A. Lapini, *Diario fiorentino*, éd. G. O. Corazzini, Florence 1900.

9. Comme on le voit sur les anciens dessins. Transformé en une tête de tortue pendant la rénovation entreprise en 1877 par H. Barbetti.

10. E. Wright, *Some Observations made in travelling*, II, Londres 1731, p. 430: « The Iris of each Eye looks like a great glass Bottle ».

11. F. S. Baldinucci, « Vita di G. B. Foggini », dans K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik*, Munich 1962, p. 234. B. S. Sgrilli, *Descrizione di Pratolino*, Florence 1742, p. 10.

12. Aldrovandi, loc. cit.

13. Aldrovandi, loc. cit. « Ad latera frontis, circa parietes, est insula Ilva depicta cum piscibus qui in mari Illius capiuntur, ita ad amussim sunt depicti, ut quaque spiritum efflare videantur, ab eccelenti Iacobo Ligozzo depicti, ex suis exemplaribus desumpti. »

14. Comparer J. Baltruçaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris 1955, p. 36.

15. P. P. Montagnani, *Illustrazione storica-pittorica dei dipinti della gran sala detta di Costantino*, Rome 1834, p. 30.

16. « *Itinerarium Italiae totius.* » *Studio et industria trium nobilissimorum Germaniae adolescentus*, Cologne 1602, p. 80: « Ipsa vero figura humana non statim apparet, sed indiligenter consideranti mons tantum videtur artificiosa viarum imitatione factus. »

17. Le tableau est ainsi décrit dans l'inventaire de la villa de 1638 (c. 41 v.), dans les archives de Florence: « Un quadro in tavola alto br. 3 ½ largo br. 3 ⅓ con adornamento d'albero gatto a frontespizio con due colonne, capitelli, e vasi scanelate, e tutte dorate con cornicette intagliate in parte e dorate tutte, entrovi dipinto la Madonna Sant.ma con il Nostro Signore in braccio e S. Giuseppe nel presepio con l'adoratione de' Magi e sopravi a detto quadro un mezzo aovato in tavola, entrovi dipinto lo Spirito Santo con adornamento intagliato in parte con un Cherubino in cima, sopravi un nome di Giesù et il tutto dorato, e sotto al detto quadro un fregio con un aovato in mezzo entrovi dipinto S. Francesco quando riceve le stigmate con il suo compagno, e ne' pedistallo sotto alle colonne dipintovi in uno S. Antonio, e nell'altro un altro Santo. »

18. Cf. sur la sculpture Persée G. Gaye, *Carteggio*, III, Florence 1840, p. 402, et E. Dhanens, *Jean Bologne*, Bruxelles 1956, pp. 341 suiv.
Sur la statue d'Esculape, cf. H. Keutner dans « Studien zur Geschichte der europäischen Plastik », *Festschrift Theodor Müller*, Munich 1965, p. 239 suiv.

19. Cité d'après Reliquiae Wottonianae, Londres 1651, p. 295.

20. La statue se trouve au jardin Boboli.

21. G. Cambiagi, *Descrizione dell'Imperiale Giardino di Boboli*, Florence 1757, p. 62 suiv.

22. Le support placé sous le cheval porte la signature: « A. Costoli faceva l'anno 1856. » Cette inscription se rapporte à notre avis à une restauration entreprise par ce sculpteur, de l'œuvre qui doit dater du XVI^e siècle.

23. Sur le dessin anonyme viennois, fig. 2, la fontaine du masque est représentée à gauche. Peut-être la fontaine était-elle déjà comblée à cette époque. Cela expliquerait pourquoi la fontaine n'est pas rendue comme elle est en réalité.

24. Aldrovandi, loc. cit.: « Nel bargo est vivarium vulgo dictum de la Mascàra ad quam devenitur per viam subterraneam, quae habet viam superiorem supra; vero Mascàra est encarpion seu fascia vel corona ex variis diversisque fructibus naturalibus a natura confectis, figurae deterritae, ut mala punica, cerada, persica et consimilia, qui fructus omnes effrosi sunt atque extracti ex fundamentis Laburni oppido. »

25. F. Moryson, *An Itinerary Containing His Ten Yeares Travell*, I Glasgow 1907, p. 330.

26. Moryson, op. cit., p. 327.

LA VILLA DEMIDOFF

Suite de la page 47

son émotion en voyant son mari passer près d'elle au bras de la duchesse de Dino, avec laquelle il était des plus intimes. Quoi qu'il en soit, Anatole entre en fureur et gifle publiquement sa femme. Après cela, il part pour Saint-Pétersbourg tandis que Mathilde quitte le domicile conjugal. Le tsar décrète la séparation à la fin de 1846. La princesse Mathilde, nantie d'une confortable pension, continuera à vivre à Paris, rue de Courcelles d'abord, puis rue de Berry; elle y recevra la fine fleur de la société, du monde des arts et de la littérature, dans un décor de draperies, de palmes et de bois doré qui restera célèbre.

Quant au prince de San Donato, il regagne Florence et reprend ses activités philantropiques, mondaines ou demi-mondaines. En 1851, il achète la maison qu'avait habité Napoléon à l'Ile d'Elbe et construit à côté un musée voué à la mémoire de son idole: sans rancune, il y placera un buste de la princesse Mathilde. Il commande au sculpteur Bartoloni un monument à la gloire de son père qui sera érigé en 1870 sur le Lung'Arno Serristori: la Reconnaissance dépose une guirlande aux pieds de Nicolas Demidoff; la Miséricorde secourt deux enfants; la Nature se dévoile devant l'Art . . . et la Sibérie apporte une bourse d'or. On peut voir à Pratolino la maquette du monument (voir page 43) et, dans le jardin, une réduction du groupe principal.

Lorsqu'en 1859 Léopold II doit abandonner le Grand Duché de Toscane, Anatole Demidoff quitte lui aussi Florence et revient à Paris. Là encore il multiplie les œuvres charitables. A partir de 1863, plusieurs ventes aux enchères dispersèrent à Paris une partie des collections de San Donato. Dans les onze vacations qui ont lieu aux mois de février, mars et avril 1870, on voit aussi bien des toiles d'Eugène Delacroix, commandées ou achetées au Salon par Anatole Demidoff dès ses premiers séjours à Paris, que des tableaux acquis jadis par Nicolas Demidoff, parmi lesquels des œuvres de Greuze, de Fragonard (« La Fontaine d'amour », aujourd'hui à la Collection Wallace). La dernière de ces ventes a lieu le 28 avril. Anatole Demidoff meurt deux jours plus tard, faisant de son neveu, Paul III Demidoff, l'héritier de ses biens et de ses titres.

Paul avait adopté la carrière diplomatique et avait été en poste successivement à Paris puis à Vienne. A la mort de sa première femme, en 1868, il avait renoncé aux ambassades pour regagner la Russie, après avoir fondé un ouvroir à Paris en souvenir d'elle. En Russie, il assume différentes charges dans l'administration provinciale, distribue de larges subsides aux établissements scolaires et à l'Université de Saint-Pétersbourg. Après la mort de son oncle, il se partage entre Kiev et Florence. En 1871, il se remarie avec la princesse Hélène Troubetskoy et commence à reconstituer pour San Donato des collections somptueuses. Et puis il s'en lasse: agacé par une modification de voirie qui coupe une petite partie du parc, il décide de quitter la villa qu'il vient de rendre à son ancienne splendeur. En 1873, il a acheté l'immense domaine de Pratolino. L'ancienne villa médicéenne est détruite depuis cinquante ans, mais le bâtiment des pages, restauré, constitue une résidence pleine d'attraits. Une description de Pratolino publiée en 1886 permet de constater que la maison a peu changé depuis lors. Le grand salon, ajouté par le prince à l'une des extrémités de la construction primitive, a gardé son plafond, ses lambris, ses portes de bois sculpté, où les lys florentins alternent avec les armes et les monogrammes des Demidoff et des Troubetskoy. Dans un cadre assorti, un grand portrait d'Anatole Demidoff à cheval domine la pièce — aujourd'hui encore. Mais le prince Paul s'attache surtout à la restauration du parc, des « fabriques », des sculptures qui ont été épargnées et de la chapelle. Il remet en état les écuries ainsi que les différents bâtiments d'exploitation et crée un élevage de faisans dont il entoure les 154 volières d'un somptueux décor de marbres sculptés. La « Villa Demidoff » devient une source de prospérité pour le petit village de Pratolino, qui bénéficie à son tour des libéralités du prince Paul et de la princesse Hélène.

L'un et l'autre n'oublient pas Florence pour autant; ils subventionnent largement l'exécution du revêtement de marbre posé à partir de 1871 sur la façade de la cathédrale; ils continuent à entretenir les fondations familiales, les agrandissent, en créent de nouvelles, notamment la « cantine économique Hélène Demidoff ». Par contre, ils semblent se désintéresser peu à peu de San Donato. En 1880, une vente aux enchères, échelonnée sur deux mois, disperse les tableaux, les sculptures, les objets d'art et même les voitures, la cave, le matériel de tir-aux-pigeons... Le prince Paul toutefois préserva nombre de souvenirs, portraits de famille, meubles précieux auxquels il tenait particulièrement, pour les placer à Pratolino, où ils sont encore: on reconnaît certains d'entre eux sur les aquarelles anciennes — également conservées à Pratolino — représentant le salon et la bibliothèque de San Donato.

Le prince Paul ne vécut que peu de temps dans la villa qu'il avait rendue à sa splendeur: il y mourut en 1885. Malgré son attachement à Pratolino, il avait exprimé la volonté d'être enterré à Taghil, la petite cité de l'Oural, qui restait pour lui la « patrie » des Demidoff. Des cérémonies imposantes eurent lieu à Florence lorsque le convoi funèbre quitta la chapelle de Pratolino — celle que Buontalenti avait construite pour François de Médicis — gagna Florence et partit pour Taghil où il arriva quinze jours plus tard.

Après la mort de son mari, la princesse Hélène réside le plus souvent à Odessa mais continue à veiller sur Pratolino et à envoyer des instructions précises sur l'entretien du domaine. Puis elle en fait don à sa fille, la princesse Abamelek-Lazareff. Celle-ci y maintiendra jusqu'à sa mort, en 1955, le petit « royaume » de contes de fées qui avait existé là, avec quelques interrègnes, depuis le XVI^e siècle, et que le prince Paul de Yougoslavie s'attachera à préserver après elle.

Mais le temps des fées est désormais révolu, comme celui des princes russes. L'ultime dispersion qui aura lieu en avril est l'occasion d'évoquer, une fois encore, ces collectionneurs impénitents et fastueux que furent les Demidoff. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir les catalogues des « Ventes Demidoff » qui se sont succédé au XIX^e siècle et celui qui vient d'être publié pour les trésors que recèle encore Pratolino. Si les premiers ont tous été établis par des experts français alors que la vente à venir sera réalisée par la maison Sotheby, c'est simplement la preuve que la Grande-Bretagne — n'en déplaise aux « princes » qui nous gouvernent — sait ouvrir en Europe les portes qu'ils veulent nous fermer.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez à Pratolino, pour la vente qui aura lieu à la Villa Demidoff du 21 au 24 avril prochain, et demandez à Londres (Sotheby & C^o, 34-35 New Bond street) ou à Paris (8 rue de Duras) l'important catalogue illustré: il vous apportera une mine de renseignements sur les collections de la villa et vous donnera le droit de visiter, du 14 au 18 avril, l'exposition précédant la vente.

FLEURS SUR VELIN

(Suite de la page 7)

l'inventaire après décès de Joubert. Il a laissé un nombre considérable de tableaux de toutes sortes dont beaucoup peints « en miniature » étaient vraisemblablement son œuvre, et des portefeuilles pleins d'oiseaux, d'animaux et de plantes peintes sur vélins.

Les six feuilles peintes sur vélins reproduites ici nous paraissent se rattacher à ces œuvres de Joubert, sans que nous osions cependant tenter une attribution certaine. Malgré leur format, elles ne faisaient pas partie des vélins du Roi, où les animaux et les plantes devaient être séparés, puisque dans l'une d'entre elles, un perroquet se trouve au milieu de fleurs, et dans l'autre un mulot ou souris au pied de pavots; dans ces mêmes planches, les noms bien calligraphiés le sont en langue vulgaire, alors que dans les vélins, ils sont toujours en latin (Tulipe pourpre panachée, Perroquet, bel œillet sur l'une; sur l'autre, Pavot double à fond blanc). Dans ces planches, pour obtenir un effet de trompe-l'œil que M. de Mirimonde a justement observé chez Robert, l'artiste a fait déborder les fleurs en quelques points sur le filet d'or qui encadre la feuille de vélin.

Les deux feuilles où figurent le perroquet et le mulot montrent une certaine sécheresse dans le trait, une précision sans relief, une mise en page facile où fleurs et animaux sont simplement juxtaposés, tout à fait dans le goût des planches de Joubert. Nous rapprocherons de ces deux planches celle de la pivoine.

Les trois autres planches se rapprochent des plus belles œuvres de Robert, et sont l'œuvre d'un artiste resté fidèle à sa tradition et à ses leçons. Le pavot double est d'une facture magnifique: une fleur, sa tige, peu de feuillage prennent sur le vélin blanc entouré d'un filet d'or une déconcertante autorité qui fait songer à la fleur unique qui accompagne, œuvre de Nicolas Robert, certains madrigaux de la Guirlande de Julie. Les deux plus belles planches de ce lot sont peut-être celles qui ont en leur centre une tulipe largement ouverte. Le rapport avec les œuvres de Robert est évident: même précision, mais aussi même ampleur, même éclat de couleurs, même élégance. On sera convaincu du rapport si l'on compare ces planches avec celles reproduites dans l'ouvrage de Bultingaire sur les vélins du Museum (II. V.). Deux papillons complètent la composition, en volant vers la tulipe. Là aussi, nous retrouvons une habitude de Robert; Mlle Perrot rappelait que dans certaines compositions, des insectes animaient celles-ci: notons que dans l'une des planches gravées par l'artiste, un papillon est déjà posé près des fleurs.

Dans la dernière planche, la Tulipe « perroquet » est accompagnée par un Iris d'eau et par une branche de fleurs des champs. Bien que la nuance de la tulipe soit différente de celle de la planche précédente, la maîtrise est la même et l'éclat de couleurs égal.

Il nous semblerait donc que dans ces six planches, trois soient proches de Robert, du maître ou de l'un de ses élèves; les trois autres seraient de Joubert ou d'un artiste ayant les mêmes caractères. Il est difficile, faute de preuves, d'en dire davantage.

Nous avons pu ainsi montrer d'admirables productions de l'art de la miniature qui méritait, au temps de Louis XIV, de voir un peintre cité dans l'« *Etat de la France* » le seul avec le premier peintre du Roi.

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez les ouvrages de Wilfrid Blunt: *The Art of Botanical Illustration*, Londres 1951 – L. Bultingaire: *Les vélins du Museum d'histoire naturelle de Paris*, Paris, s. d. – A. P. de Mirimonde: *Un peintre de la réalité: Nicolas Robert*, dans « La Revue des Arts » (Musées de France), mars-avril 1958 – M. Rambaud: *Documents nouveaux sur Jean Joubert, peintre miniaturiste du Roi*, Bulletin de la Société d'histoire de l'art français, 1957 – Voir également les travaux de l'auteur de cet article: dans « L'Œil » nº 28, *Enluminures tardives*; « Art de France » nº 73 (1961), *Manuscrits enluminés sous Louis XIV*.

UNE VISITE A GIVERNY

Suite de la page 32

Claude et de Mme Monet, « Mme Monet lisant Le Figaro », une « Algérienne », la « Casbah », et deux études de nus; un Degas; des Jongkind; un Corot; les portraits par Sargent de Monet, l'un peignant dans son bateau-atelier (voir page 29) et l'autre en béret basque (voir page 31) avec le tableau de la « côte de Monaco » comme fond. Et j'en oublie (n'ayant pris des notes que lorsque Monet ne me voyait pas)! Cependant, je remarquai qu'il n'y avait aucun Gauguin, aucun Van Gogh. Monet était un travailleur acharné, beaucoup de ses lettres en témoignent:

« *Château de la Pinède* (1888) *près Antibes*

Mon cher Ami, (Paul Helleu)

Voilà bien longtemps que je veux vous écrire mais vous savez que je travaille à outrance et le soir venu je n'ai plus le courage d'écrire. Je ne pensais pas du reste être si longtemps ici, je n'en finis plus avec mes toiles; plus je vois, plus je cherche l'impossible et plus je me sens impuissant. Je ne sais si ce que je rapporterai est bien ou mal à force de lutter avec l'admirable soleil je ne sais plus où j'en suis et vous, avez-vous beaucoup travaillé? J'espère que oui et que cette fois-ci vous aurez de belles choses à notre exposition, etc. » *Claude Monet*

« *Mon cher Helleu,* *19 avril 1893*

Je suis rentré enfin à Giverny où je me repose, j'ai travaillé comme jamais, mais j'ai tant de peine aujourd'hui à arriver à ce que je voudrais. Enfin je suis moins mécontent que l'an dernier et je crois que quelques-unes de mes cathédrales peuvent « aller » et « je serai très curieux de voir votre intérieur de cathédrale (il s'agit de l'intérieur de Notre-Dame de Paris exposé au Salon de 1893 et remarqué par Gustave Geoffroy qui lui consacre une critique très élogieuse) *ce doit être très bien, etc.* » *Claude Monet*

La si gentille Blanche Monet, véritable ange gardien de celui qui était son beau-père à double titre, me raconta, après la mort de Monet, une anecdote que je crois peu connue. Un jour, Sacha Guitry, après un de ses derniers mariages, arrive chez Monet et lui demande s'il veut connaître sa nouvelle femme! Monet répond: « Je n'y tiens vraiment pas! » Guitry observa cette consigne et ne retourna jamais à Giverny.

NOTES

Degas voulait absolument que Paul Helleu (1859-1927) expose à la VIIIe exposition du groupe impressionniste en 1886. Mais Claude Monet, très lié avec Paul Helleu, l'en empêche, car il refusait lui-même d'y exposer cette année-là. Gauguin, qu'il n'aimait pas, devant y montrer de ses œuvres.

Paul Helleu ayant été, au début de 1924, voir une exposition, s'aperçoit qu'un tableau de Monet est accroché à l'envers! Il le fait mettre à l'endroit. Monet le remercie en janvier: « *d'avoir fait remettre la toile placée à l'envers, c'est plutôt comique mais pas la première fois!* », *etc.*

Claude Monet.

BELBEUF

Contrairement à ce qui a été indiqué dans notre article « Belbeuf: un outil somptueux » (L'Œil nº 170, février 1969), la photographie en couleurs de la page 33, ainsi que les photographies en noir et blanc, sont de Jean-Paul Bonal.

CLUB FRANÇAIS DE LA MÉDAILLE

Il a été créé en l'Hôtel des Monnaies un Club Français de la Médaille dont le but est de développer l'intérêt du public pour l'art de la médaille et d'assurer aux amateurs une information aussi complète que possible sur les productions des artistes médailleurs français et étrangers.

Il met à la disposition de ses adhérents des médailles à tirage limité frappées ou fondues constituant soit des éditions particulières au Club soit des tirages spéciaux de sujets empruntés à la Collection Générale de la Monnaie de Paris. Les adhérents bénéficient du service gratuit d'un bulletin périodique traitant de la médaille du point de vue historique, technique et esthétique.

LES TROIS GRÂCES

Diamètre : 140 mm - 175 exemplaires
Prix : 140 F.
L'œuvre sculpturale de Robert Couturier intégrée à la médaille : telle pourrait être la définition de cette fonte de bronze, modelée en courbes et volumes harmonieux.

CROIX DE SAINT MATTHIEU

Œuvre du sculpteur Henri-Georges Adam. Médaille pour chaîne de cou, diamètre 41 mm. Tirage limité à 100 exemplaires numérotés en or 1er titre - 920/000 : 1000 F. 200 exemplaires en argent ; 60 F. Croix gravée en relief à l'avers, en creux au revers, dans un jeu de lignes qui suggèrent les espaces où règnent le vent et la mer.

JACQUES VILLON

Œuvre de Jacques Despierre. Diamètre : 140 mm. 200 exemplaires numérotés : 125 F. Avers : Effigie de Jacques Villon et sa signature, dans une facture curieuse où se mêlent, avec une pieuse délicatesse, les manières du modèle et de l'auteur. Revers : une composition ayant pour thème l'horoscope de Villon.

Documentation gratuite sur demande au :

CLUB FRANÇAIS DE LA MÉDAILLE

11, quai de Conti PARIS 6e 326 52-04

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1968

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée.) Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1968. Adressez vos commandes dès maintenant à nos services commerciaux, 3, rue Séguier, Paris VIe.

Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955	*F. 100,00*	*1962*	*F. 120,00*
1956	*F. 100,00*	*1963*	*F. 130,00*
1957	*F. 100,00*	*1964*	*F. 130,00*
1958	*F. 100,00*	*1965*	*F. 130,00*
1959	*F. 100,00*	*1966*	*F. 130,00*
1960	*(épuisé)*	*1967*	*F. 130,00*
1961	*F. 100,00*		

1968 F. 130,00

(plus F. 8,00 de frais de port et d'emballage)

Entre CANNES et SAINT-RAPHAEL

Proximité Golf de Valescure

Magnifique Propriété

constituant un ensemble exceptionnel et comprenant :

— un très beau terrain d'environ 5000 m² s'étendant de la mer à la Corniche avec pelouses et jardins plantés de palmiers, mimosas, pins, etc...
— une splendide villa en rez-de-chaussée dominant la mer. Grand living climatisé avec patio - 7 chambres principales - 7 salles de bains ou salles d'eau tous confort - une grande salle de jeux - 4 chambres personnel - un logement de gardiens - 4 grandes caves - 10 postes téléphoniques dont 1 sur le port.
— l'un des ports les mieux abrités de la côte - plan d'eau 700 m² entièrement équipé.
— une presqu'île d'environ 2000 m² comportant 3 plages en est et ouest, aménagées avec plongeoirs, douches, locaux-magasins.

G. VANDOORNE

15, rue Rémusat PARIS 16ème
Tél. 288.89.16 entre 19 h. et 20 h.

Agences s'abstenir

vivre dans le style bobois & roche c'est vivre avec son temps

BOBOIS & ROCHE

92-98 BD DE SEBASTOPOL **PARIS** tél 887 10 50 PARKING ASSURÉ — 14 à 18 RUE DE LYON **PARIS** tél 343 84 55 PARKING ASSURÉ

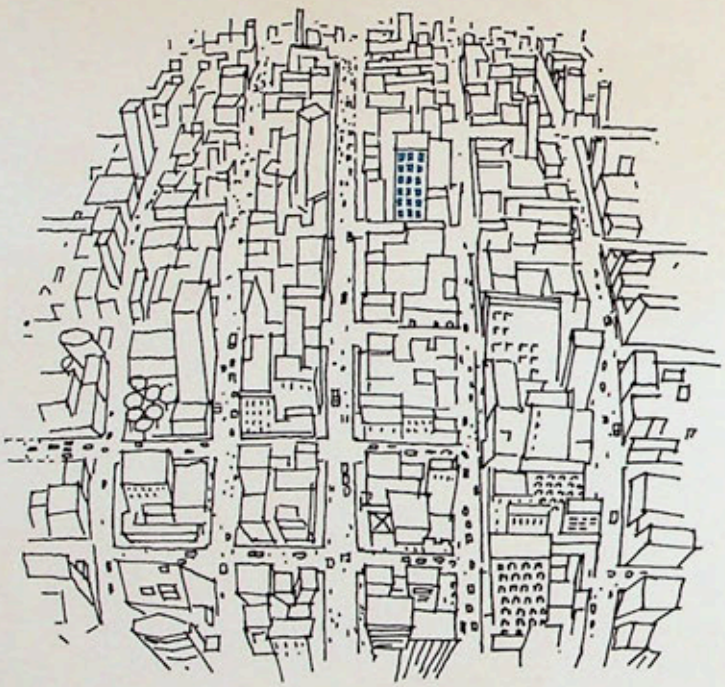
PARIS	197 BD ST-GERMAIN tél 548 46 21	**LE MANS**	8 PLACE DES JACOBINS tél 28 74 45	**PERPIGNAN**	27 RUE VAUBAN tél 34 70 85
AMIENS	18 RUE DES VERGEAUX tél 91 60 06	**LILLE**	75 RUE ESQUERMOISE tél 54 81 03	**REIMS**	7 RUE DE L'ETAPE tél 47 55 58
AVIGNON	25 RUE DES MARCHANDS tél 81 10 17	**LYON**	9 COURS DE LA LIBERTE tél 60 16 29	**RENNES**	4 RUE BEAUMANOIR tél 30 65 55
BORDEAUX	55 COURS D'ALBRET tél 52 97 37	**MARSEILLE**	5 PLACE DE LA CORDERIE tél 33 83 93	**ST-ETIENNE**	29 RUE GAMBETTA tél 32 54 66
BREST	27 RUE D'AIGUILLON tél 44 41 16	**MONTPELLIER**	17 BD DU JEU DE PAUME tél 72 98 54	**STRASBOURG**	19 RUE DES HALLEBARDES tél 32 37 17
CAEN	12 PLACE DE LA REPUBLIQUE tél 81 44 51	**MULHOUSE**	31 AV DE COLMAR tél 46 10 25	**THIONVILLE**	24-26 RUE DU LUXEMBOURG tél 59 05 44
CLERMONT-FD	8 RUE BLATIN tél 93 31 72	**NANCY**	101 RUE ST-DIZIER tél 52 24 41	**TOULON**	70 BD DE STRASBOURG tél 92 81 11
DIJON	PLACE JEAN MACE tél 30 23 20	**NANTES**	7 ALLEE CASSARD tél 71 02 57	**TOULOUSE**	3 PLACE ROUAIX tél 52 04 89
GRENOBLE	6 RUE PHILIS DE-LA-CHARCE tél 87 19 17	**NICE**	6 RUE GUBERNATIS tél 85 67 82	**TOURS**	20 RUE NATIONALE tél 53 05 78
LE HAVRE	76 RUE DE PARIS tél 42 90 72	**NIORT**	PLACE DES HALLES tél 24 05 79	**VALENCE**	26 AV VICTOR HUGO tél 43 67 56

Le catalogue B&R est le fidèle reflet de la nouvelle collection Bobois & Roche "fine fleur" du meuble d'aujourd'hui (Bon à expédier à l'une des adresses ci-dessus. Pour la province, à votre magasin régional).

NOM _____ ADRESSE _____

PUB. BOISSEAU / PH. MARDYKS

L'ŒIL



reconnaissable entre mille avec

PARSOL

L'immeuble habillé de glaces PARSOL, même de loin, même noyé dans une masse de construction, conserve une présence, une personnalité qui attirent le regard.

Avec PARSOL (gris, bronze ou vert), l'architecture joue la couleur, PARSOL lui ouvre des horizons nouveaux dans la recherche de l'esthétique et du standing.

Glace filtrante, PARSOL absorbe les excès du soleil et contribue à une climatisation plus efficace, moins onéreuse. Glace anti-éblouissante, PARSOL assure un agréable confort visuel.

SAINT-GOBAIN

DIVISION GLACES

centre d'information: 62, boulevard victor hugo, 92, neuilly - tél.: 722.03.07 et 722.03.08

conception atelier chourgnoz - G 113

JONGKIND - Dordrecht

GALERIE
SCHMIT

396, rue St-Honoré - Paris - 073-30-92

Cent Ans
de
Peinture Française

7 mai - 7 juin

EMER

VLAMINCK - Baigneuses

RODIER
MONSIEUR
made in France - Paris

En vente chez votre chemisier.

Un pull Rodier "ça vous change un homme".

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	AVRIL 1969	Nº 172

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. 326 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
René Perony: page 2 – Service de Documentation du Musée du Louvre: pages 2 et 7 – H. Astre: page 5 – Archives photographiques: pages 6 et 8 – Art-Photo: page 7 – Laboratoire du Musée du Louvre: page 7 – G. Allimann: page 8 – Giraudon: page 9 – Jean Biaugeaud: page 10 – Marc Lavrillier: pages 10, 12 à 29, 34 à 40, 52 à 54, 57, 59 à 62, 71 à 75, 78, 81, 82, 83, 84 et 85. Soprintendenza alle Gallerie, Naples: pages 32 et 33 – Rudolph Burckhardt: pages 43, 44 et 45 – Shunk-Kender: pages 44, 45, 46 et 47 – Rhode Island School of Design, Providence: pages 32 et 33 Dominique Lacarière: pages 65 à 67 – Pierre Berdoy: page 76 – Böhler: page 76 Frans Grummer: page 77 – Roland Bardet: page 79 – Photomnium: page 80 – Claru: page 80 et 82 – Bernard Delacroix: page 83.

Photographies en couleurs
Galerie Ileana Sonnabend: page de couverture et page 42 – Marc Lavrillier: pages 17, 18, 29, 41, 55, 56, 63, 69 et 70 Dominique Lacarrière: page 64.

Notre couverture
Robert Rauschenberg: «Door» (détail).

Notre prochain numéro
Œuvres de jeunesse de Rembrandt – Fouilles à Olympie – Comment travaillait Gaudi – Projets pour une cathédrale – Le Mobilier de l'Empereur et L'Œil du Décorateur.

Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—).*
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.—: A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—)*
L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S.A., 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Le docteur La Caze et sa collection, par Sylvie Béguin et Claire Constans

10 Le Marais hier et demain, par Luce Hoctin

30 Une esquisse inédite de Solimena, la Bataille d'Alexandre, par Walter Vitzthum

34 Jean Messagier, sculptures géomorphiques et écologiques, par Jacques Putman

42 Le « cas » Rauschenberg, par José Pierre

L'Œil du Décorateur

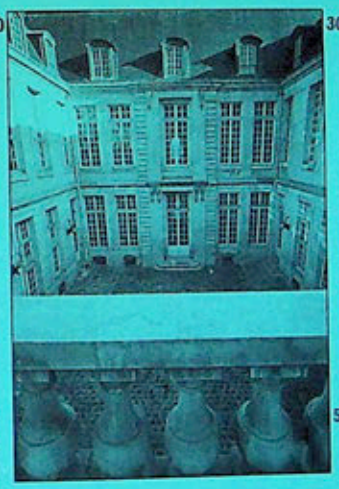
52 A Londres, un « mews » transformé

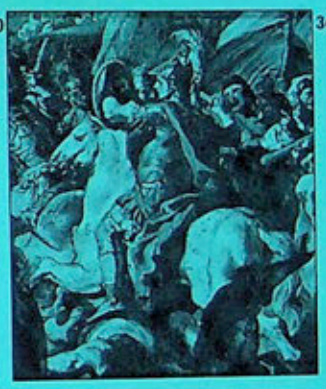
58 Chez un musicologue

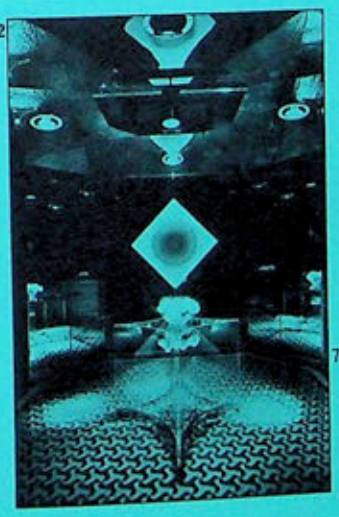
64 Une piscine entre quatre murs

68 Bureaux dans un parc

76 Sièges







Sylvie Béguin et Claire Constans

Le Docteur La Caze et sa collection

Une exposition va commémorer, au Louvre, le centenaire de la prestigieuse donation faite par ce grand collectionneur, auquel les Musées Nationaux doivent quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre

1

2

Louis La Caze est connu de tous les amateurs et de tous les historiens d'art mais, bien que son nom soit toujours mentionné avec éloges dans les publications relatives aux peintures du Louvre, sait-on vraiment ce que nous lui devons?

Louis La Caze (1798-1869) abandonna très jeune la vie mondaine que menait sa famille dans l'Hôtel de la rue Neuve-des-Mathurins: au lieu de poursuivre une belle carrière, comme ses deux frères, il se consacra entièrement à l'étude et à la peinture. Fort médiocrement logé dans un «galetas» du faubourg Saint-Jacques, se nourrissant dans les crèmeries du quartier latin, il économisait au maximum sur la confortable rente de huit mille francs que lui assurait son père pour acheter ses premières peintures, des Pater et des Lancret, et, selon Rochefort, «son premier tableau», *La Bohémienne* de Frans Hals payée trois cents francs. Eternel étudiant, Louis La Caze fréquentait avec le même zèle l'Ecole de Médecine, l'Ecole de Droit, la Sorbonne et les ateliers de Girodet, Guérin et Géricault. Malgré cette vie si bien occupée, il trouvait encore le temps de penser aux autres: devenu médecin, il soignait gratuitement les pauvres. Les traits de sa générosité et de son dévouement abondent. Sa bonté allait jusqu'à la faiblesse quand il siégeait au Jury du Salon, une des rares obligations sociales qu'il ait jamais acceptées par crainte de décevoir et de peiner.

Ses biographes ne lui prêtent qu'une seule idylle, aussi brève que romantique, avec une jeune phtisique, d'une grande beauté, qu'il ne put arracher à la mort... En réalité il n'eut probablement qu'une seule passion, la peinture, et lui consacra toute sa vie. Son petit logement de la rue Saint-Jacques fut vite envahi par les tableaux comme l'Hôtel familial de la rue Neuve-des-Mathurins où il vécut de 1827 à 1852 après la mort de son père. Sa mère étant décédée à son tour, il acquit, pour loger ses peintures, un petit hôtel au 18 de la rue du Cherche-Midi. On n'y trouvait guère qu'un bureau, deux chaises, deux canapés... et un fauteuil tout neuf, acquis en hâte lors de la visite inattendue, si flatteuse mais embarrassante, de la Princesse Mathilde... qui ne s'assit pas, ce dont le docteur La Caze ne se consola jamais vraiment, bien que la Princesse le fit décorer et convier à ses réceptions du dimanche: «mon fauteuil! mon fauteuil! La Princesse... figurez-vous... elle ne s'est jamais assise et dire qu'avec le prix j'aurais pu découvrir une peinture de plus...» confiait La Caze, en soupirant, à son ami Eudoxe Marcille, autre remarquable collectionneur dont la femme redoutait tant l'exemple désastreux offert à son mari par

1 *Fra Vittore Ghislandi (1655-1743): «Autoportrait». Toile, 66×59 cm. Mis en dépôt au musée de Pau.*
C'est l'un des deux tableaux de cet artiste connus jusqu'à ce jour en France (le second est au musée de Narbonne). Comme dans beaucoup d'autres cas, il semble que ce soient la densité et la solidité de l'œuvre qui aient séduit le collectionneur.
2 *Jean-Baptiste Regnault (1754-1829): «Bacchante», Toile, 71×65 cm. Mis en dépôt au musée d'Avignon.*
Plus attaché aux peintres du XVIII^e qu'aux romantiques et aux réalistes, le docteur La Caze possédait peu d'œuvres importantes du XIX^e siècle, mis à part une esquisse de David (le «Kercélégar» du Louvre), une «Scène d'intérieur» de Poterlet (musée de La Fère), reflet des toiles hollandaises de sa collection et deux Regnault: «Les trois Grâces», son tableau préféré et celle «Bacchante», où il pouvait trouver certaines réminiscences du XVIII^e français.
3 *Hyacinthe Rigaud (1659-1743): «Portrait du duc de Lesdiguières enfant» (1678-1703). Toile, 81×64 cm. Musée du Louvre.*
Austérité, splendeur, goût du décor: c'est surtout son aspect social que La Caze paraît avoir apprécié dans le portrait français. On ne trouve en effet dans sa collection ni La Tour, ni Drouais, ni Perronneau. Là encore, c'est le «beau peintre», proche des Nordiques, que l'amateur recherche. Il réussit à acquérir deux très beaux Champaigne (Louvre), une dizaine de Largillière (dont le portrait de l'artiste avec sa femme et sa fille) et plusieurs Rigaud.

le « logis capharnaüm », d'un effrayant désordre, du « vieux garçon » Louis La Caze.

Pour compléter l'inventaire de son hôtel il faut mentionner l'alcôve, entièrement décorée par *La Grande Poissonnerie* de Snyders (Musée de Carpentras) curieusement encadrée par *L'Homme au bâton* de Rembrandt et le solennel et aristocratique *Cardinal de Polignac* de Rigaud. La penderie ne contenait qu'un habit de cérémonie, conservé au poivre et au camphre (suivant les conseils de la concierge), car le docteur ne possédait par ailleurs qu'une tenue dont Théophile Gautier nous brosse le portrait: « M. La Caze portait habituellement une longue redingote noire, descendant jusqu'aux talons et boutonnée sur la poitrine; un haut col noir serrait son cou et des gants de castor noir couvraient ses mains; costume qui tenait à la fois du médecin, du quaker et du prêtre; mais le feu de ses yeux intelligents et l'aménité de son sourire corrigeaient ce que cet aspect aurait pu avoir de triste et de sévère. »

On trouvait aussi, rue du Cherche-Midi, tout un attirail de peintre; les œuvres du maître de maison, soigneusement rangées à part des autres tableaux, consistaient le plus souvent en natures mortes, qu'il appelait drôlement « des plats de conserve », copies d'après Chardin dont les chefs-d'œuvre lui servaient de modèles, mais qu'il arrangeait, les trouvant « un peu vides ». Henri de Rochefort, dans « Les Aventures de ma vie », va jusqu'à l'accuser d'avoir complété les originaux, leur ajoutant « un plat, un œuf, un fromage, une carotte » ... Cette anecdote paraît suspecte mais il est certain que le docteur La Caze nettoyait lui-même ses tableaux et les restaurait avec amour... Louis La Caze, fier d'être peintre, tint d'ailleurs à se représenter en artiste dans son *autoportrait* (Musée de Pau).

Mais cet original fut surtout un des plus grands collectionneurs de son temps et, sans doute, l'un des plus perspicaces qui ait jamais existé. Il mettait un point d'honneur à payer le moins cher possible ses trouvailles et élaborait toute une stratégie pour dérouter le vendeur, cachant soigneusement son enthousiasme pour mieux réussir à arracher à bas prix l'objet de sa convoitise. Des visites quotidiennes le menaient des marchands de tableaux aux fripiers et surtout à l'Hôtel Drouot: ainsi il s'était composé un extraordinaire ensemble qui atteignait à sa mort près de six cents numéros.

« L'état » de la collection, conservé aux Archives du Louvre, qu'il rédigea lui-même d'une petite écriture nerveuse et irrégulière, « état » incomplet car il ne cite probablement pas les tableaux en piles, est d'un laconisme désolant: çà et là une provenance, parfois une épithète: « délicieux », « très fin » (pour Watteau), « excellente tête de vieille femme » (pour Denner), « le plus précieux du maître » (*La Tentation de saint Antoine* de Téniers), « très beau tableau du peintre » (*Les Baigneuses* de Fragonard), « excellents portraits » (pour Greuze), « très bon » (*Vénus chez Vulcain* de Boucher)... On regrette d'autant plus cette sécheresse que nul n'a pris note des causeries pleines de verve que Louis La Caze, face à ses chères peintures, offrait chaque dimanche à ses visiteurs. Il y racontait tout ce qu'il savait d'elles et appelait cela « tenir la baguette », se laissant aller à un enthousiasme contagieux. Les Goncourt, mi-railleurs, mi-admiratifs, ont noté dans leurs carnets, lors d'une visite au Musée de La Haye en 1861, le comportement passionné du docteur: « ... Nous tombons sur le collectionneur La Caze, un parleur enthousiaste de tableaux, un esthéticien loquace, un conférencier indétachable de notre bouton d'habit, une façon

1 *Pierre-Paul Rubens (1577-1640) : « Abraham et Melchisédech ». Bois, 48×64 cm. Musée du Louvre. Pour le plafond de leur église, les Jésuites d'Anvers commandèrent à Rubens en 1620 une décoration — tirée de l'Ancien et du Nouveau Testament — qui fut détruite en 1718. Les esquisses de cet ensemble, longtemps conservées par l'artiste, sont actuellement dispersées (par exemple à Vienne). Quatre d'entre elles, dont celle-ci, figurent parmi les sept Rubens de la collection La Caze.*

2 *Pierre-Paul Rubens (1577-1640) : « Le Sacrifice d'Abraham ». Bois, 48×64 cm. Musée du Louvre. On sent dans cette composition plafonnante l'influence des grandes décorations italiennes — de 1600 à 1608, Rubens est au service de Vincent de Gonzague — en particulier des Vénitiens. L'artiste s'est inspiré du même sujet traité par le Titien au plafond de la Grande Sacristie de l'église Sta Maria della Salute, tout en imprimant à sa diagonale une tension dont la violence rappelle l'art de Tintoret.*

3 *Luca Giordano (1632-1705) : « Chute de saint Paul ». Toile, 100×128 cm. Mis en dépôt au musée de Périgueux. Il s'agit probablement de l'œuvre citée dans l'Inventaire de la collection del Rosso à Florence en 1689 ; c'est une étude pour le tableau de la galerie Pallavicini à Rome. Les attributions des tableaux de cet artiste réunis par La Caze ont subi des variations : certains lui ont été retirés — « La Chasse de Diane » du Louvre, par exemple, donnée aujourd'hui à P. de Matteis — tandis que d'autres lui ont été rendus plus récemment, telle la série des « Philosophes » du Louvre, entrés sous le nom de Ribera.*

de Diderot épileptique, qui a des crises d'admiration presque inquiétantes, devant toute bonne toile ancienne. C'est lui qui dit de son Rembrandt qu'il fait dans la nuit: ho! ho! et le possesseur grogne comme un féroce. Et à propos des *Quatre Syndics*, il s'écrie: « C'est plus vivant que la vie; c'est la vie condensée et précipitée comme on pourrait en mettre dans une bouteille d'eau de Seltz, chargée au point d'éclater! » Un doux maniaque qu'on n'a jamais pu décider à porter un gilet, un original à la tendre et honnête tête annonçant l'homme qui s'est fait médecin pour soigner sa mère... » La porte de son hôtel, que les guides de Paris citent à l'époque comme un « véritable musée » restait toujours largement ouverte aux amateurs... On entrait d'abord dans un cabinet « près de la chambre sur la rue », où s'entassaient quatre-vingt-dix peintures; les plus importantes, de ravissants tableaux du XVIII^e^ siècle de petit format, sont aujourd'hui parmi les plus précieuses du Louvre: trois Watteau (*L'Assemblée dans un parc*, *La Finette* et *L'Indifférent*), trois Fragonard (*Les Baigneuses*, *L'Orage* et *La Jeune femme tenant un enfant*), deux natures mortes de Chardin (*Le Bocal d'olives*, *Les Débris d'un déjeuner*), trois portraits de Greuze, *Basse, cahier de musique et épée* d'Oudry. Les Ecoles du Nord étaient représentées par deux esquisses de Rubens pour l'église des Jésuites d'Anvers (*L'Erection de la croix*, *Le Couronnement de la Vierge*) et par *La Leçon de lecture* de Terborch, l'Ecole espagnole par le délicat portrait de *Marie-Thérèse* de Vélasquez.

Dans sa chambre, Louis La Caze avait accroché trente-deux peintures; nous avons déjà mentionné celles qui ornaient l'alcôve, les autres étaient-elles aussi ses préférées? C'étaient deux des plus parfaits Chardin du Louvre (*Le Gobelet d'argent*, *La Fontaine de cuivre*), l'exquise *Chemise enlevée* de Fragonard que La Caze était si justement fier d'avoir arraché pour cinq francs à un marchand de la place de la Bourse.

Dans le premier cabinet « après la chambre sur le jardin », il y avait une quarantaine de tableaux: peu avare de ses chefs-d'œuvre, La Caze enregistre dans « l'état » de sa collection, sous un seul numéro, les quatre *Figures de Fantaisie* de Fragonard, non loin du *Faux pas* et du *Jugement de Pâris* de Watteau, de l'esquisse de *La Médée* de Carle Van Loo (Musée de Pau), œuvres de ce XVIII^e^ siècle français qu'il préférait à tout, mêlées à des tableaux des Ecoles du Nord comme le *Paysage et animaux* de Karel Dujardin et *Le Pont de Talavera* de Brueghel...

Un second cabinet, à la suite, toujours sur le jardin, contenait quarante-cinq peintures: on y retrouvait Watteau avec *L'Automne*, non loin du *Président de Laage* de Largillière, des natures mortes de Chardin, du *Portrait de M^me^ Boucher* (joliment appelé par La Caze « une lorette du temps ») et les Ecoles du Nord avec d'admirables esquisses de Rubens (*Melchisédech et Abraham*, *Le Sacrifice d'Abraham* (voir pages 4 et 5), *Le Philipoemen*) que le très célèbre *Fumeur*, alors donné à Brouwer, aujourd'hui identifié comme *L'autoportrait* de Craesbeck, semblait contempler avec satisfaction.

2

3

4

1 *Frans Snyders (1579-1657) : « Oiseaux sur la branche ». Toile, 122×176 cm. Mis en dépôt à l'Hôtel Matignon.*
Le thème est fréquent chez cet artiste qui transforme parfois le sujet en un concert instrumental d'oiseaux. Le docteur La Caze avait pu réunir dans sa collection plusieurs pièces capitales de Snyders, en particulier « La Poissonnerie » actuellement déposée au Musée de Carpentras.

2 *Valerio Castello (1625-1659) : « Le frappement du rocher ». Toile, 196×259 cm. Musée du Louvre.*
Cette œuvre qui se trouvait déjà en France au XVIII^e^ siècle est un des rares exemples de peinture décorative que l'on trouve dans la collection La Caze. Il s'agit d'une peinture très caractéristique de la manière brillante et colorée de cet artiste qui travailla pour de nombreuses églises, en particulier à Gênes.

3 *Franz Sigrist (1727-1803). « La Pythonisse d'Endor réveille à Saül l'ombre de Samuel ». Toile, 40×50 cm. Mis en dépôt au musée de Vienne.*
L'attribution à Sigrist (né en Bavière et mort en Autriche) est due au Dr Burchart. Il est intéressant de constater que l'œuvre, au temps de La Caze, était attribuée à l'école italienne.

4 *Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) : « La table de cuisine ». Toile, 151×129 cm. Mis en dépôt au musée des Beaux-Arts, Marseille.*
L'œuvre s'inscrit dans la série des natures mortes de grandes dimensions que l'artiste exécuta dans ses débuts (« La Raie » et « Le Buffet » sont ses morceaux de réception à l'Académie en 1728). Le docteur La Caze légua aux Musées de France quinze tableaux de Chardin, qui sont presque tous au Louvre aujourd'hui.

1

2

Le salon ne contenait qu'une vingtaine de peintures, mais quelles peintures! Louis La Caze y avait disposé son tableau préféré, le *Gilles*, le plus cher de sa collection, car, lui toujours si économe de ses deniers, il n'avait pas hésité à le payer seize mille francs à M. de Cypierre et refusa, raconte le marquis de Chennevières, de le revendre en 1862 pour quatre cent mille francs à un riche banquier. Il voisinait avec l'étude de Rembrandt pour la *Suzanne au bain* de Berlin, avec *Le Pied-bot* de Ribera (que La Caze appelait « Le nain » de Ribera), la *Vénus et Adonis* de Romanelli (voir page 8), le *Portrait de Femme* de Ravesteyn (Tarbes), l'*Hercule et Omphale* de Lemoyne. Près du salon s'ouvrait une salle ornée de cinquante tableaux: « *Le Repas des pauvres gens* » de Le Nain (qualifié par La Caze de « très bon ») et nombre de chefs-d'œuvre du XVIII^e^ siècle français comme *Le Château de cartes*, *Le Singe peintre*, la *Table de cuisine* (Musée de Marseille) de Chardin (voir page 7), le *Portrait de famille* de Largillière, *La Vénus chez Vulcain* de Boucher de 1747, le *Portrait du duc de Lesdiguières* de Rigaud (voir page 3) et le savoureux *Démocrite* d'Antoine Coypel. Près de ces chefs-d'œuvre étaient disposés de très beaux exemples de l'Ecole du Nord: la *Bethsabée* de Rembrandt, *La Bohémienne* de Fans Hals, le Jan Steen (venant de la collection Reiset), une somptueuse nature morte de Fyt, le *Saint Sébastien* de Van Dyck. Là se trouvaient le *Kervélégan* de David et *Les Trois Grâces* de Regnault sur lesquelles se fermèrent pour toujours les yeux du collectionneur: c'est, en effet, en présentant ce tableau à ses visiteurs du dimanche, que le docteur La Caze s'effondra, frappé d'une attaque d'apoplexie, qui l'emporta deux jours plus tard sans qu'il eût repris connaissance.

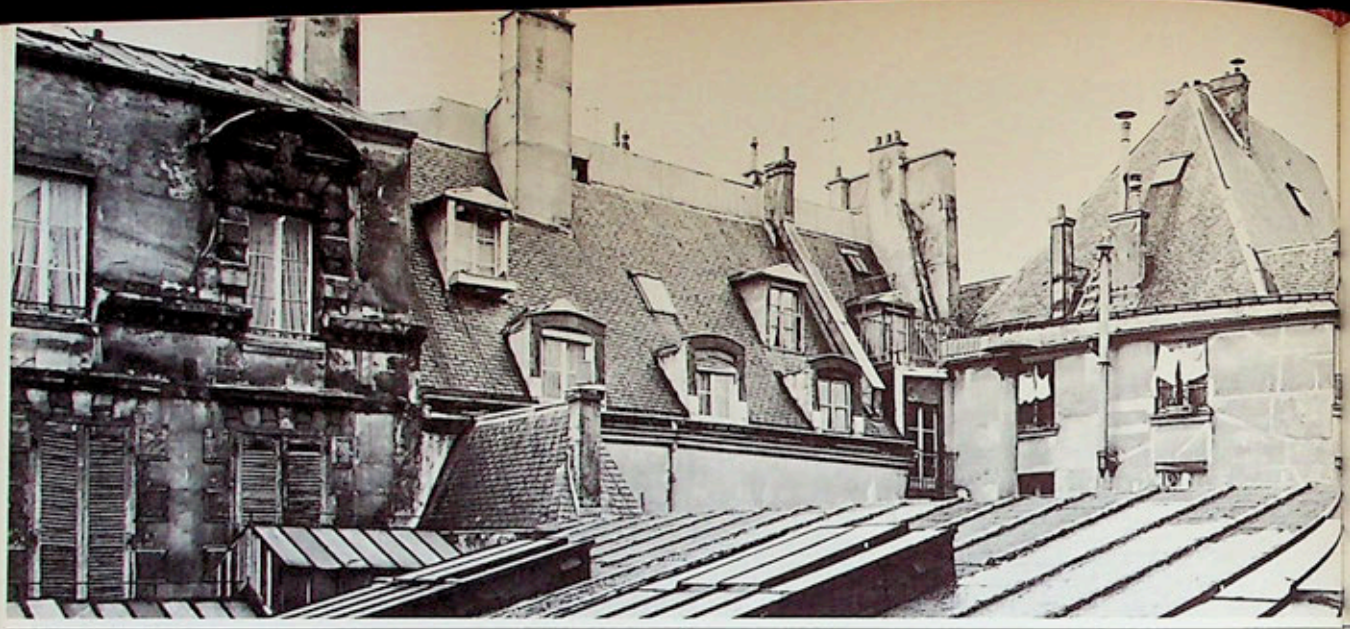
Environ soixante huit peintures étaient exposées dans la salle à manger donnant sur la rue: pour le XVII^e^ siècle français *Le Président de Mesme* et *Le Prévôt des marchands et les Echevins de la ville de Paris*, de Philippe de Champaigne, dont il disait: « Pauvre tableau, je le sauve des Barbares: des marchands l'achèteraient qui le dépeceraient... en huit portraits ». Cette « bonté » ne lui coûta que mille cinq cents francs à la vente Sebastiani! Le XVIII^e^ siècle (Chardin, Hubert Robert...) alternait sur les murs avec l'Italie — (*Adoration des Bergers*, *Mariage de la Vierge* (Louvre) et *Saint Paul sur le chemin de Damas* (Musée de Périgueux) de Luca Giordano (voir page 5) — ou avec la Flandre (*Jeune homme coiffé d'une mitre* de Van Mol). Dans les passages, entre les portes, dans l'escalier, s'entassaient d'autres peintures... « L'état » de La Caze en enregistre encore quatre-vingt-sept au rez-de-chaussée; la grâce de *L'Automne* de Watteau et de *L'Escalier de Caprarola* d'Hubert Robert, y côtoyait le sévère *Saint Jérôme* (Musée de Marseille) de Lanfranco (que La Caze appelle si joliment « le solitaire au corbeau »), le grand Carreno de Miranda et le Valerio Castello du Louvre, le *Saint Paul et saint Antoine* de Vignon (« les deux vieillards ») importante toile signée d'un artiste alors presque oublié (voir page 9), le premier Vignon que La Caze fit entrer au Louvre et que Reiset, moins avisé, envoya en dépôt à Epinal. Ces tableaux témoignent de la curiosité et du goût de La Caze comme le beau *Portrait de vieille femme* (Musée de Marseille) (« attribué à Chardin », « très bon ») donné, ensuite d'une façon bien peu convaincante, à Labille-Guiard. *(Suite p. 50)*

1 *Ecole française, XVIII^e^ siècle: « Apothéose de saint Louis ». Toile, 64 × 53 cm. Mis en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nancy. Longtemps attribuée à Lemoyne, cette œuvre, en réalité, date très probablement du troisième quart du siècle. On y sent un artiste français qui a compris la leçon de Boucher et même celle de Fragonard.*

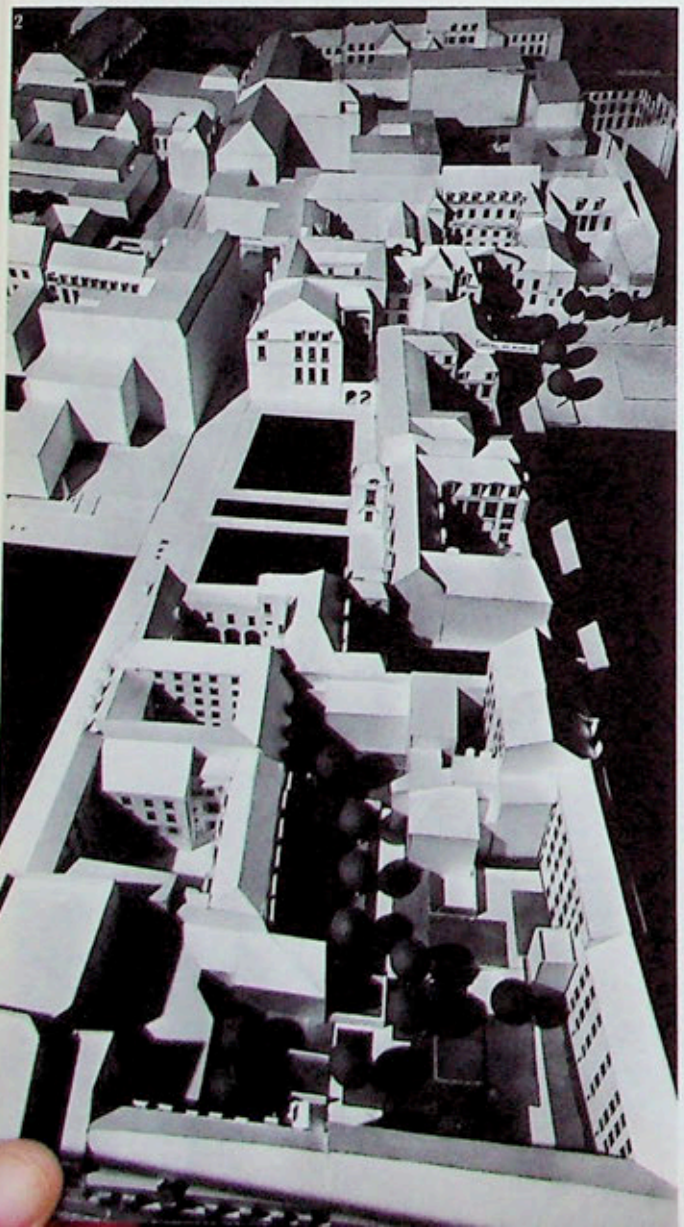
2 *Giovanni Francesco Romanelli (1610-1662). « Vénus et Adonis ». Toile, 182 × 136 cm. Musée du Louvre. C'est surtout comme décorateur que Romanelli est connu à Paris où il séjourna en 1648-1651 (« galerie Mazarine ») et en 1655-1657 (plafonds de l'appartement d'été d'Anne d'Autriche, au Louvre). Le docteur La Caze ne s'intéressait guère aux tableaux d'histoire, mais beaucoup plus à leurs esquisses en empâtements bien faits pour plaire à l'amateur de Fragonard: il est d'autant plus intéressant de trouver dans sa collection ce tableau décoratif.*

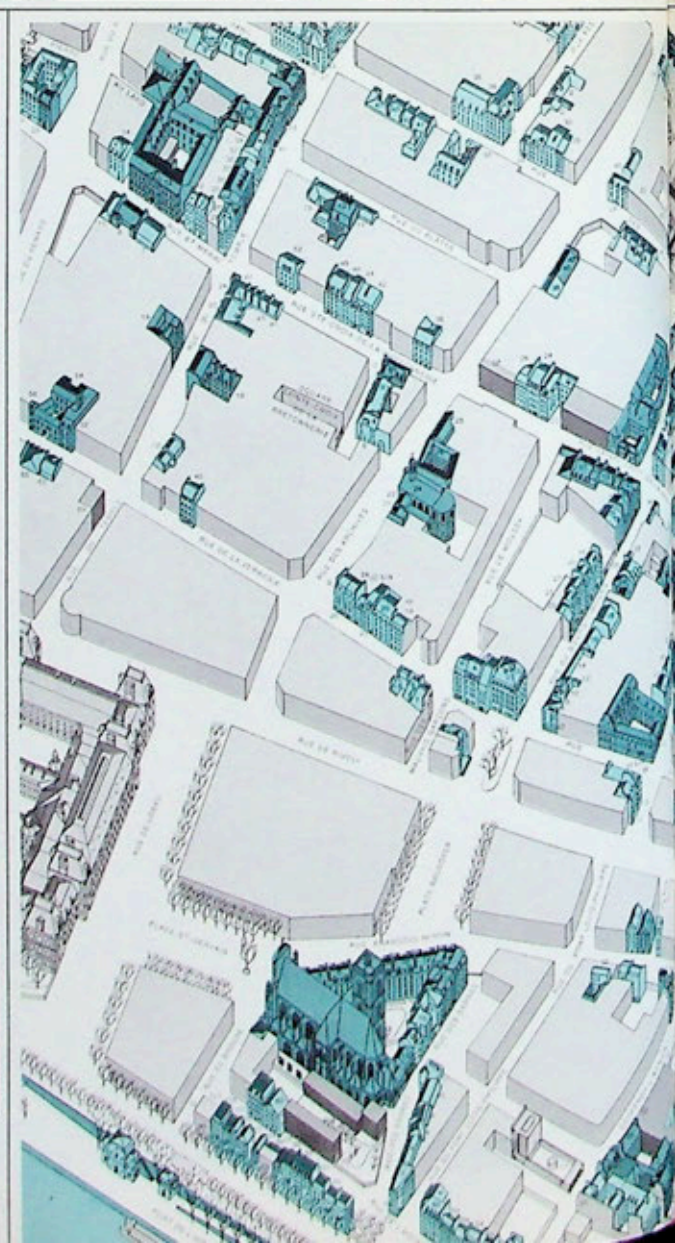
3 *Claude Vignon (1593-1670). « Saint Paul et saint Antoine ». Toile, 127 × 162 cm. Mis en dépôt au musée d'Epinal. L'œuvre s'inscrit parfaitement dans la série des peintures sombres de la collection (Rembrandt, Ribera, L. Giordano). Il est remarquable que — un demi-siècle avant la redécouverte du caravagisme — le collectionneur se soit intéressé à un tel tableau, et qu'il l'ait attribué à Vignon dont la signature a été récemment retrouvée sur cette toile.*

3



1 Un ch
le sous-i
jardin, e
2 Maqu
theman.
qui s'y i
du plan



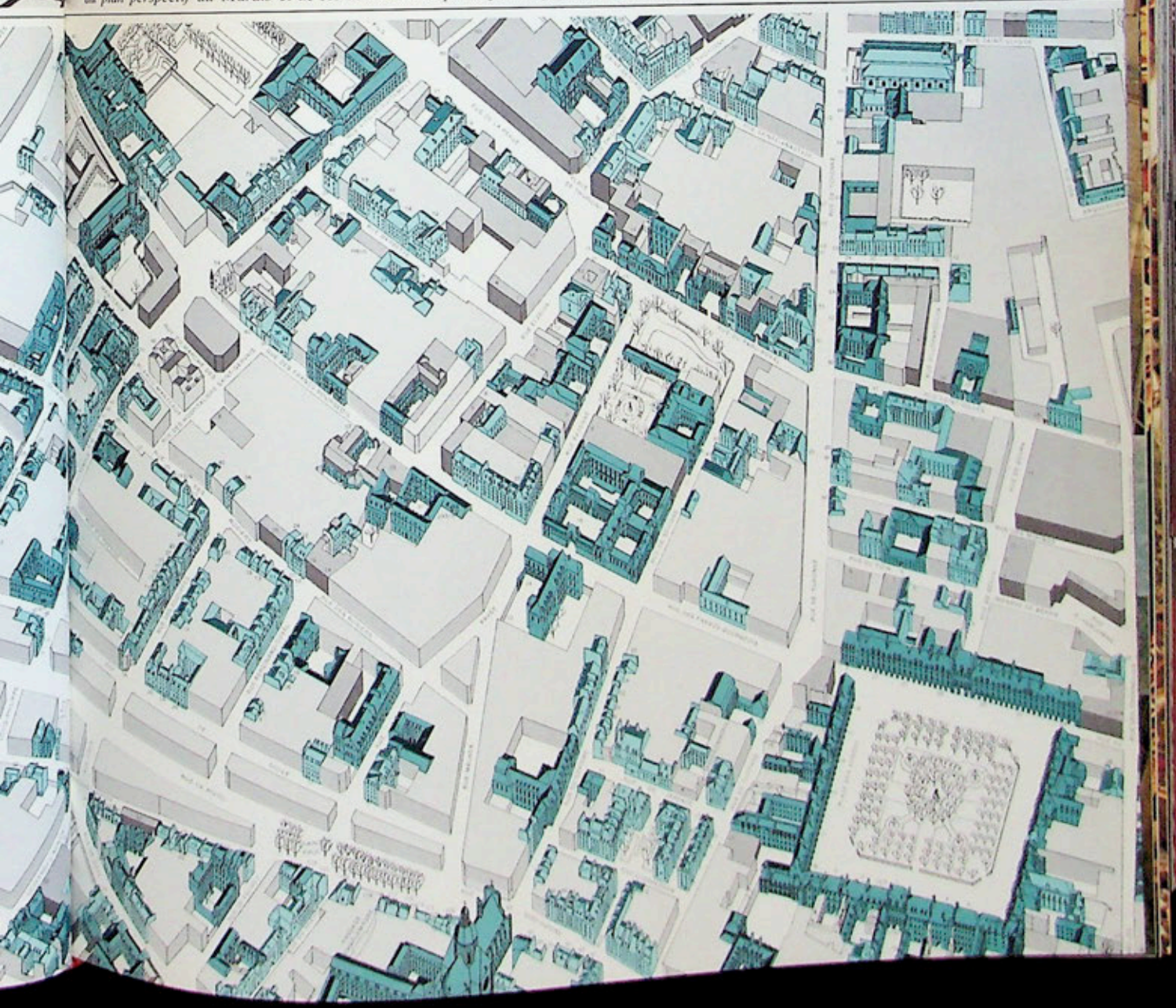


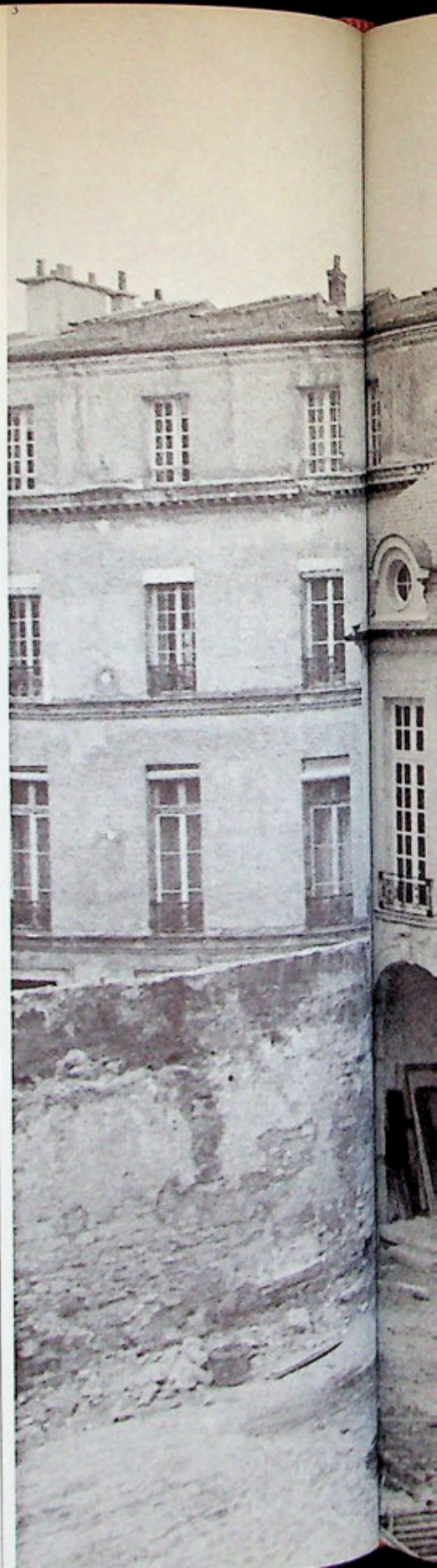
ENQUÊTE DE LUCE HOCTIN

LE MARAIS
hier et demain

Les travaux en cours dans ce vieux quartier ne le transformeront pas en musée mais, sans l'altérer, l'intégreront au Paris futur

1 *Un chevauchement d'appentis et de hangars délabrés, tout de guingois, c'est l'affligeant paysage familier aux habitants du Marais, côté cours. Pour le sous-îlot du secteur opérationnel, entre les rue Payenne, des Francs-Bourgeois, Elzevir, ce paysage a maintenant disparu. Il sera remplacé par un jardin, et par quelques villas individuelles à l'arrière des maisons anciennes restaurées, qui auront retrouvé la dignité de leur fonction résidentielle.* 2 *Maquette du sous-îlot 5 du secteur opérationnel ou secteur d'attaque de l'opération rénovation-restauration du Marais. Arch.: Michel et Nicole Autheman. Au sud de l'Hôtel de Marle et de l'Hôtel de Lusignan, l'ensemble des immeubles anciens rénovés et les quatre villas individuelles nouvelles qui s'y intègrent est conçu un peu comme un béguinage, où l'espace global, espaces verts retrouvés et volumes existants, a été rééquilibré.* 3 *Détail du plan perspectif du Marais et de ses abords établi par la jeune équipe de l'Association pour la Sauvegarde et la mise en valeur du Paris Historique.*

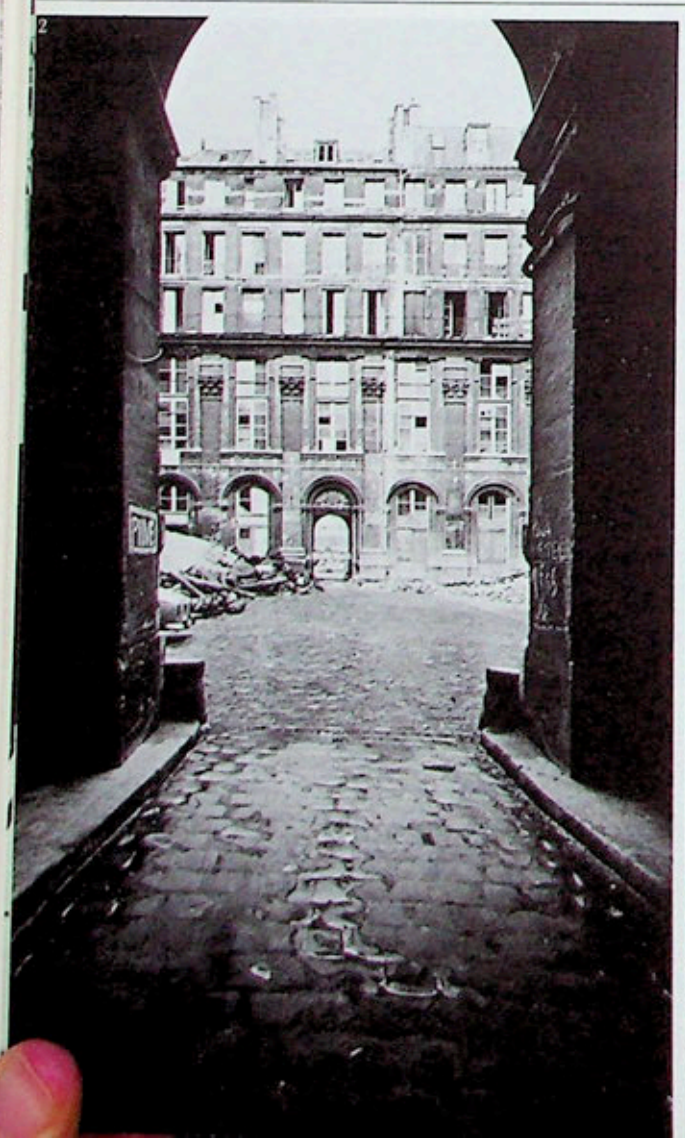




1 *L'Hôtel de Marle avant sa restauration. Le corps de bâtiment principal avec les deux ailes en équerre n'était défiguré que par deux petits bâtiments parasites adossés au mur de clôture de la rue Payenne. Sur l'arrière, le jardin était recouvert d'un hangar. Mais partout, façades lépreuses, toits détériorés, lucarnes surajoutées.* **2** *Sis entre les rues Payenne et Elzevir, à côté des Hôtels de Châtillon et de Marle, dans le secteur opérationnel, l'Hôtel que l'on appelle parfois de Lusignan est encore dans la détresse. Restauré, revenu en possession de son jardin que recouvre actuellement un garage, ce sera — prochainement — une demeure d'un grand charme.* **3** *L'Hôtel de Marle après sa restauration ; façade sur jardin. Les deux petits pavillons en avant-corps ont retrouvé leurs arcades obstruées par des fenêtres rectangulaires. Façades refaites, croisées à petit bois, lucarnes, toits d'ardoises épaisses. La forme des toits des deux ailes (dite en coque de navire), est particulièrement remarquable.*

Reportage photographique de Marc Lavrillier

2



3

Le Marais, depuis peu, semble émerger lentement de sa situation de détresse. La détresse d'un quartier qui possède le paradoxal privilège d'être, au cœur de Paris, l'un des plus prestigieux, mais en même temps l'un des plus déshérités. Regorgeant de splendeurs monumentales et décoratives en dépit des affronts subis pendant un siècle et demi de vandalisme, mais rongé par la misère du vieillissement et de la décrépitude. Plus heureux que sa voisine, l'île de la Cité, il avait échappé comme par miracle à la trop énergique intervention du baron Haussmann, mais « la Fabrique et le Négoce » qui ont envahi au lendemain de la Révolution, et plus encore au milieu du XIX[e] siècle, ses vastes et somptueuses demeures désertées, leurs cours et leurs innombrables jardins, l'ont peu à peu totalement défiguré.

Dans l'indifférence et l'ignorance quasi-générale, des voix s'étaient pourtant élevées pour prendre sa défense, réclamant sa conservation et son sauvetage. Des voix d'historiens et d'archéologues, de poètes, d'artistes et d'hommes de lettres, opiniâtres et véhémentes, qui s'indignaient à juste titre de voir Paris et la France tenir en tel mépris un incomparable et irremplaçable patrimoine. Chacune d'elles, ou toutes ensemble, ce n'était que Vox clamans in deserto. Elles demeuraient impuissantes. Nul pouvoir, ni de législation, ni, à fortiori, d'exécution, ne les soutenait vraiment.

En 1941, ce fut la menace précise du ravage systématique de l'un des secteurs les plus sensibles du Marais qui joua le rôle d'élément-charnière dans le processus d'évolution de la politique jusqu'alors pratiquée en matière de sauvegarde des quartiers historiques. La Ville, ayant fait l'acquisition de l'îlot 16, situé en bordure de Seine entre l'Hôtel de Ville et l'Hôtel de Sens, les églises Saint-Paul et Saint-Gervais, projetait de le

1 *L'auberge de l'Aigle d'Or, 41 rue du Temple, dernier spécimen à Paris des auberges têtes de ligne de diligences, est maintenant un garage. Un hangar recouvre la cour et masque complètement trois de ses façades. On voit ici la quatrième.*

2 *L'hôtel d'Avaux, ou de Saint-Aignan, construit par l'architecte Pierre Le Muet en 1645, a été comparé par l'historien Sauval « aux plus beaux palais de l'ancienne Rome ». Sa cour à arcades sur pilastres corinthiens a été dégradée par les surélévations désastreuses habituelles au quartier. Sa restauration et la reconstitution de son vaste jardin, qui sera en partie public, sont en cours. Il abritera les Archives de Paris.*

3 *Rue des Barres (îlot 16), entre les maisons rénovées en 1948 par l'architecte Albert Laprade, et le chevet de l'église Saint-Gervais, la porte des anciens charniers. Un jardin, au flanc de l'église, aère maintenant les arrières de ces immeubles et des maisons de l'Orme-Saint-Gervais, où vécurent les Couperin.*

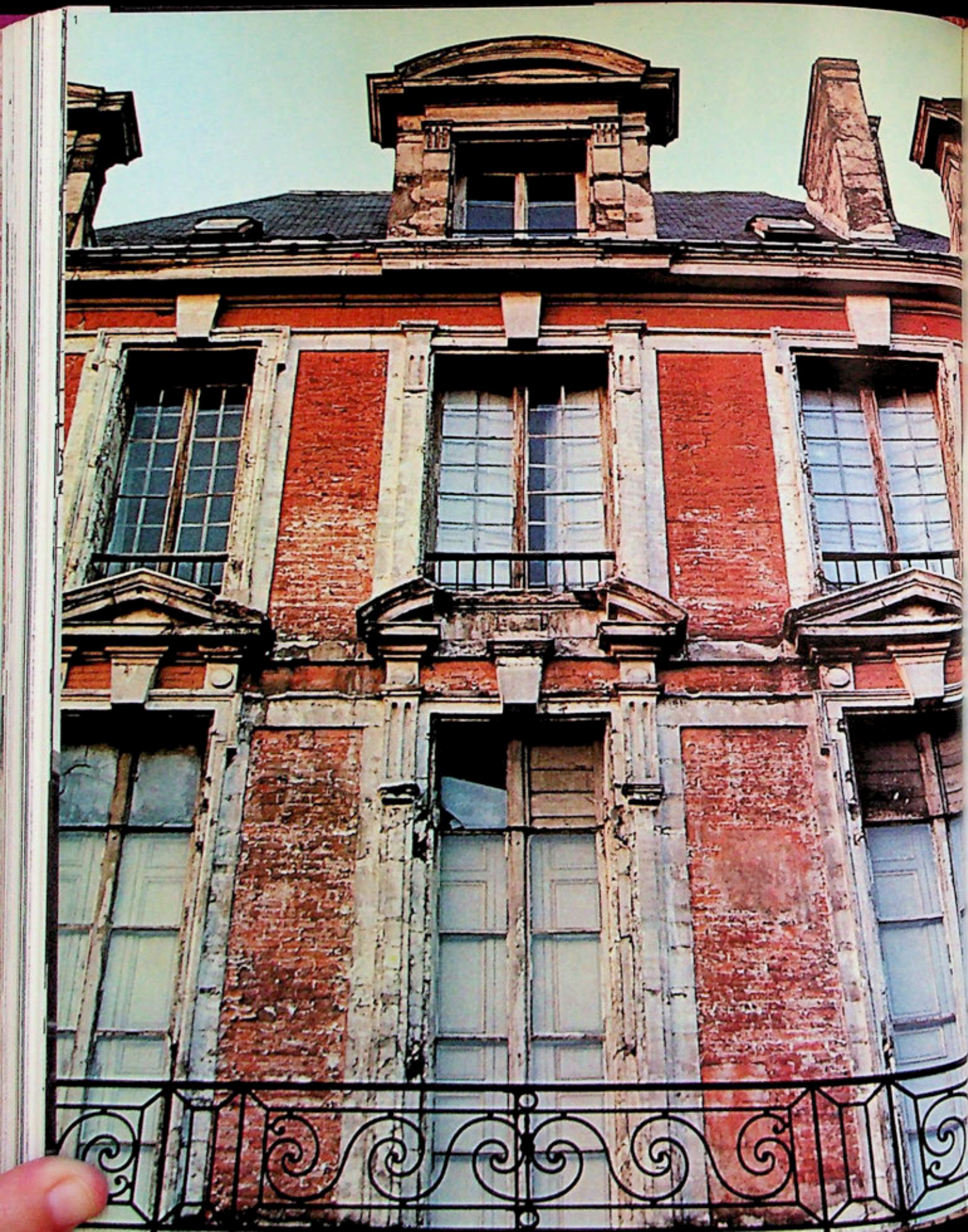
4 *Dans la cour d'une charmante maison bourgeoise de la fin du XVI[e] siècle, rue Beautreillis, à côté d'une treille, un vieux puits... et des poubelles.*

1 *Cruellement défigurée par l'adjonction d'un bâtiment qui réunit ses deux pavillons, la façade de l'Hôtel d'Ecquevilly, dit aussi du Grand Veneur, rue de Turenne, porte au-dessus des fenêtres du premier étage de délicats reliefs à thèmes cynégétiques, thèmes que l'on retrouve dans la décoration du portail d'entrée, du splendide escalier et de la façade sur la cour.*

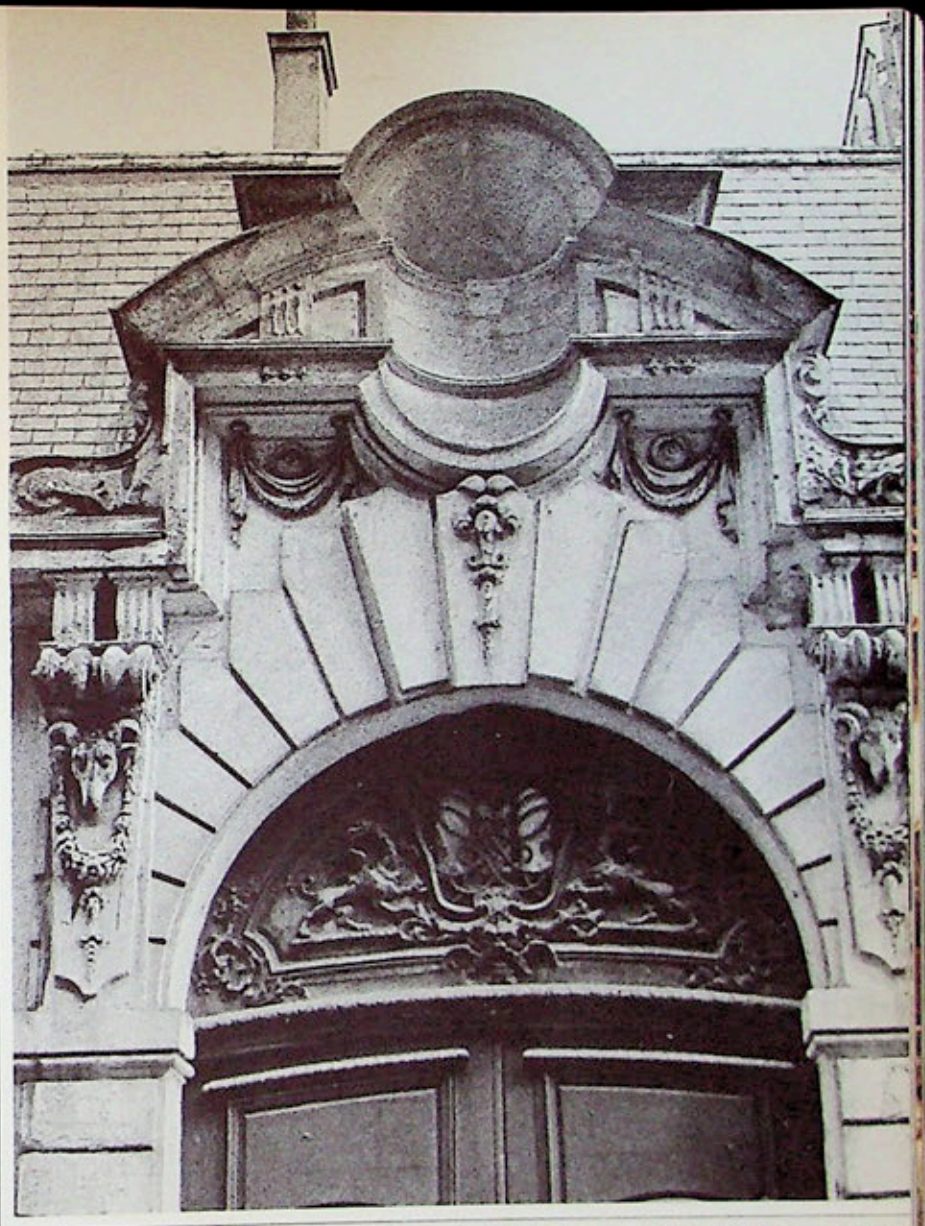
2 *et* **3** *L'Hôtel de Guénégaud, rue des Archives, seul survivant de l'architecture civile urbaine de François Mansart, construit en 1654 environ pour François de Guénégaud. Un sauvetage miraculeux, en 1959, l'a arraché à la destruction complète. Il est devenu en 1967 Musée et Maison de la Chasse et de la Nature. A gauche, la façade sur le jardin en 1966, en fin de restauration. Page ci-contre, la façade sur cour. Ces deux photographies montrent l'admirable équilibre et l'harmonie de cette architecture.*

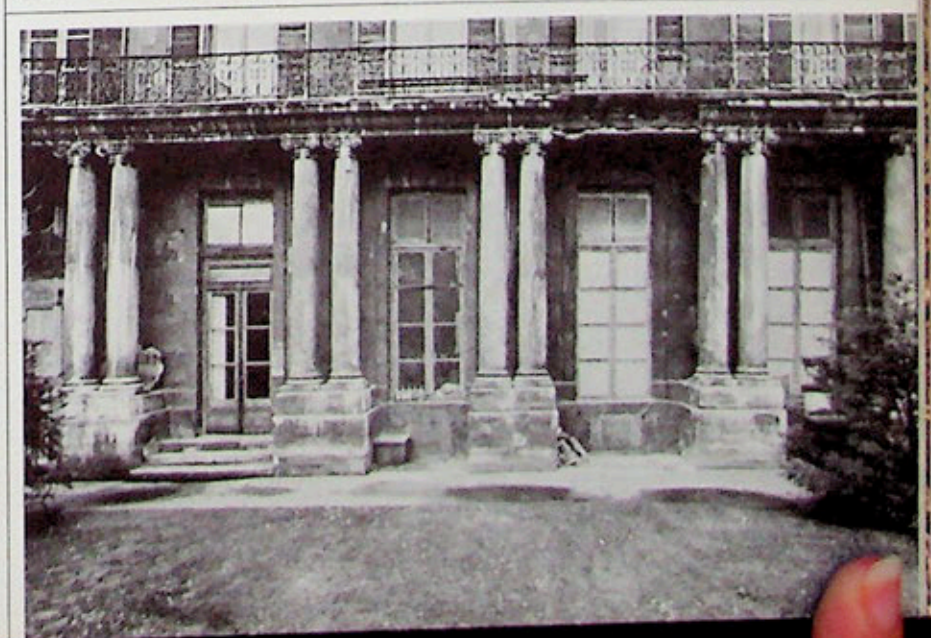
ion
llons,
aussi
te
e de
thèmes
u portail
façade

Archives,
rbaine
4 environ
etage
estruc-
Musée et
A gauche,
de res-
r cour
dmirable
ecture.



raser entièrement, à l'exception des édifices religieux et de deux ou trois Hôtels classés, pour y construire un vaste bâtiment susceptible d'accueillir, à proximité de la place Lobau, ses services administratifs jusqu'alors trop dispersés. Ce qui aurait entraîné la disparition des Hôtels de Beauvais, de Châlons-Luxembourg, Hénault de Cantorbe, et les rues François-Miron, des Nonnains d'Hyères et de Jouy, entre autres. Cet aimable projet dut être abandonné devant les tollés qu'il souleva jusque dans la population! L'aménagement de l'îlot, partagé en trois sous-îlots, fut confié à trois architectes. Il s'ensuivit beaucoup de destructions, certaines regrettables, dont nous pouvons aujourd'hui encore apprécier les malheureux effets. Les restaurations de l'Hôtel de Sens et de l'Hôtel d'Aumont, la construction de maisons d'habitation et celle de la Cité des Arts n'empêchent pas l'îlot 16 de rester l'exemple-type d'une opération de rénovation désastreuse. Sauf en un point. Et c'est l'aspect positif de l'histoire: le projet élaboré par M. Albert Laprade aboutit en 1948, par la méthode de curetage utilisée depuis longtemps déjà dans divers pays étrangers, et que la France refusait, on ne sait trop pourquoi, à la rénovation du pourtour Saint-Gervais, avec ses ravissantes maisons de l'Orme, le long de la place Baudoyer, et de tout un côté de la rue des Barres. Les cours débarrassées de leurs bâtiments parasites furent remplacées par un jardin, la chapelle de la Communion de l'église Saint-Gervais remise au jour, les appartements adaptés aux exigences de la vie moderne, pourvus de confort, et très convoités. La preuve était faite de la supériorité et de l'efficacité d'une telle méthode pour la rénovation d'un ensemble architectural. Elle ne fut malheureusement guère suivie d'exemple, du moins au Marais, et





1 ... « *la muraille étant sur la dite place royale de pierre de taille et de brique...* » *Tel était le commandement de Sa Majesté Henri IV, en 1605. Le temps a un peu usé la dite muraille, mais la Place Royale, aujourd'hui Place des Vosges, avec ses trente-quatre pavillons à hauts combles d'ardoise, reste l'un des premiers exemples d'une conception concertée d'urbanisme, et le cœur d'un quartier qui essaie de retrouver la douceur de vivre.*

2 *La porte monumentale du petit Hôtel d'Almeras, en brique et pierre, d'époque Henri IV, rue des Francs-Bourgeois. Curieuse par la richesse de l'ornementation à consoles formées par deux enroulements au-dessus d'une tête de bélier dont les cornes laissent pendre une guirlande de fleurs, pilastres à bossages, frontons; une niche ovale s'inscrit dans le cintre supérieur. Les vantaux du portail sont Louis XV.*

3 *La façade orientale de l'Hôtel de Sagonne, construit vers 1675 par Jules Hardouin-Mansart, avec ses quatre groupes de colonnes jumelées, est séparée du boulevard Beaumarchais par un jardin actuellement à l'abandon. Ses salons possèdent des décorations de Lebrun, Mignard, Allegrain, Lafosse, soigneusement conservées.*

1 à 3 Voici (à droite) ce que le XIX^e siècle avait fait de l'Hôtel de Sully, construit par Jean I^er Androuet du Cerceau : galerie parasite au-dessus de la voûte d'entrée, toits éventrés, façades dégradées de toutes les manières. L'intérieur était à l'avenant. Tout cela sous l'œil indifférent des Parisiens. Sa restauration, entreprise en 1951, fut exemplaire (voir page ci-contre). Les beaux frontons curvilignes (ci-dessus, à gauche), la cour, avec les bas-reliefs, la façade sur jardin, les toits, ont retrouvé leur splendeur, ainsi qu'une partie des appartements. La salle du rez-de-chaussée, à plafond peint, accueille chaque année des expositions.

pendant près de vingt ans, y demeura seule de son espèce.

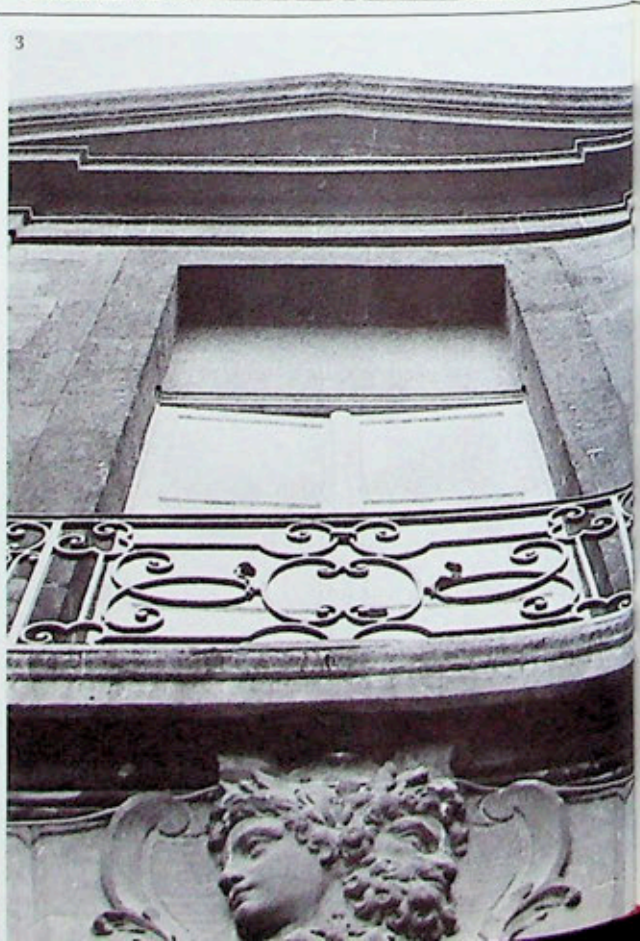
Le motif officiellement avoué lors de la proposition du projet de destruction de l'îlot était sa vétusté et son insalubrité. Argument de poids. Il faut bien l'avouer, l'état de misère et de délabrement de certains secteurs du Marais, en 1941, avait de quoi effrayer et freiner les enthousiasmes et les optimismes. Il sautait aux yeux des promeneurs les moins attentifs. Ses défenseurs les plus acharnés ne cessaient de le dénoncer. « Du double point de vue social et esthétique, le dernier avatar du Marais fut et reste pour la renommée de Paris un scandale », écrit quelque part Yvan Christ. Les sèches statistiques corroborent ce point de vue. Celles que le supplément consacré au Marais par la Conjoncture Economique publiaient en 1959 montraient le Marais atteignant peu de temps auparavant, en dépit d'une diminution de population de trente pour cent par rapport à 1866, le record des densités de population par arrondissement, avec 582 habitants à l'hectare (et 2000 dans certains sous-îlots surpeuplés), avec une surface en espaces verts très réduite, un âge des maisons très élevé, et un indice d'urbanisme (équipement en eau, gaz, électricité, w.c., chauffage central, et téléphone) qui situe le 3^e et le 4^e au dernier rang des arrondissements parisiens. En dix ans la situation s'est peut-être un peu améliorée, mais de façon très insuffisante.

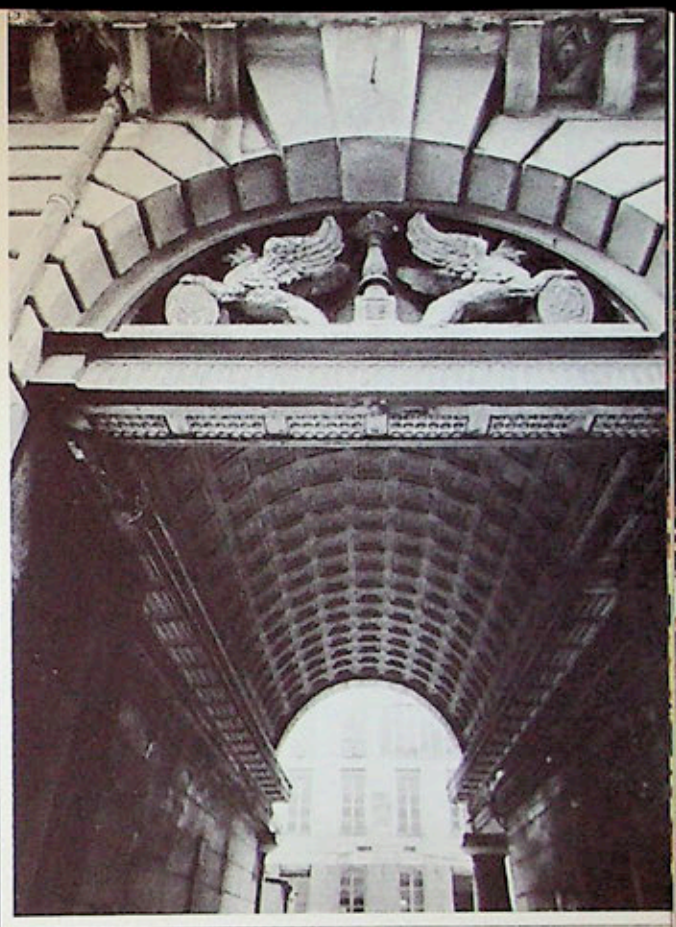
Ces considérations ont pesé longtemps d'un poids très lourd sur les atermoiements et les lenteurs de la remise en état du Marais, aggravé la complexité du problème. Mais il ne se pose pas dans les mêmes termes que ceux de la rénovation des secteurs Italie ou Place des Fêtes. Où trouverait-on, en dépit de tout, autant d'admirables demeures, œuvres des Androuet du Cerceau, Mansart, Le Vau, Le Muet, Lepautre, Hardouin-Mansart, Libéral Bruant, Ledoux? autant d'imprévu, de grâce et de beauté parmi la lèpre et la crasse? une structure architecturale aussi cohérente? un ensemble urbain offrant autant de possibilités pour un habitat équilibré et humain?

La protection et la sauvegarde du Marais, comme celle de tous les quartiers historiques, est une nécessité impérative. Tenter de le détruire pour le remplacer par une espèce de Maine-Montparnasse au milieu de quoi subsisteraient, sans aucune signification, quelques édifices soigneusement restaurés au titre de Monuments Historiques, serait une absurdité. Une société donnée n'est pas une abstraction. Elle est liée à son passé, à son histoire. Elle en a besoin comme d'un tremplin pour affronter et construire l'avenir.

Après l'indifférence d'antan, le public, de plus en plus, en prend conscience. Prise de conscience auxquelles ont fortement contribué les initiatives et les efforts de tous ceux qui se battent pour sauver un ensemble urbain. *L'Association pour la sauvegarde et la mise en valeur du Paris historique*, fondée en 1962 par Michel Raude, accomplit à cet égard une besogne exemplaire: établissement d'un guide du Marais, avec un répertoire des rues des 3^e et 4^e arrondissements, mentionnant 1893 bâtiments avec leurs caractéristiques archéologiques, et d'un plan perspectif, constitution d'un casier photographique riche de plus de 4000 photographies, campagnes en faveur de la sauvegarde de l'Hôtel de Guillaume Barbès et de l'Hôtel Pottier de Blanc-Mesnil, nettoyage de la maison sise 44-46 rue François-Miron, dégagement des caves de l'Hôtel de Coulanges, place des Vosges, déblaiement des caves cisterciennes de l'Hôtel de Beauvais et restauration de la salle gothique souterraine de la rue François-Miron, ouverture d'un chantier de restauration et d'aménagement d'une maison de la rue Saint-Paul destinée au logement social, organisation, à partir de 1962, d'un Festival. L'entreprise est considérable. Son but « est d'attirer l'attention de l'opinion publique sur la valeur de l'ensemble architectural que forme le quar-

3

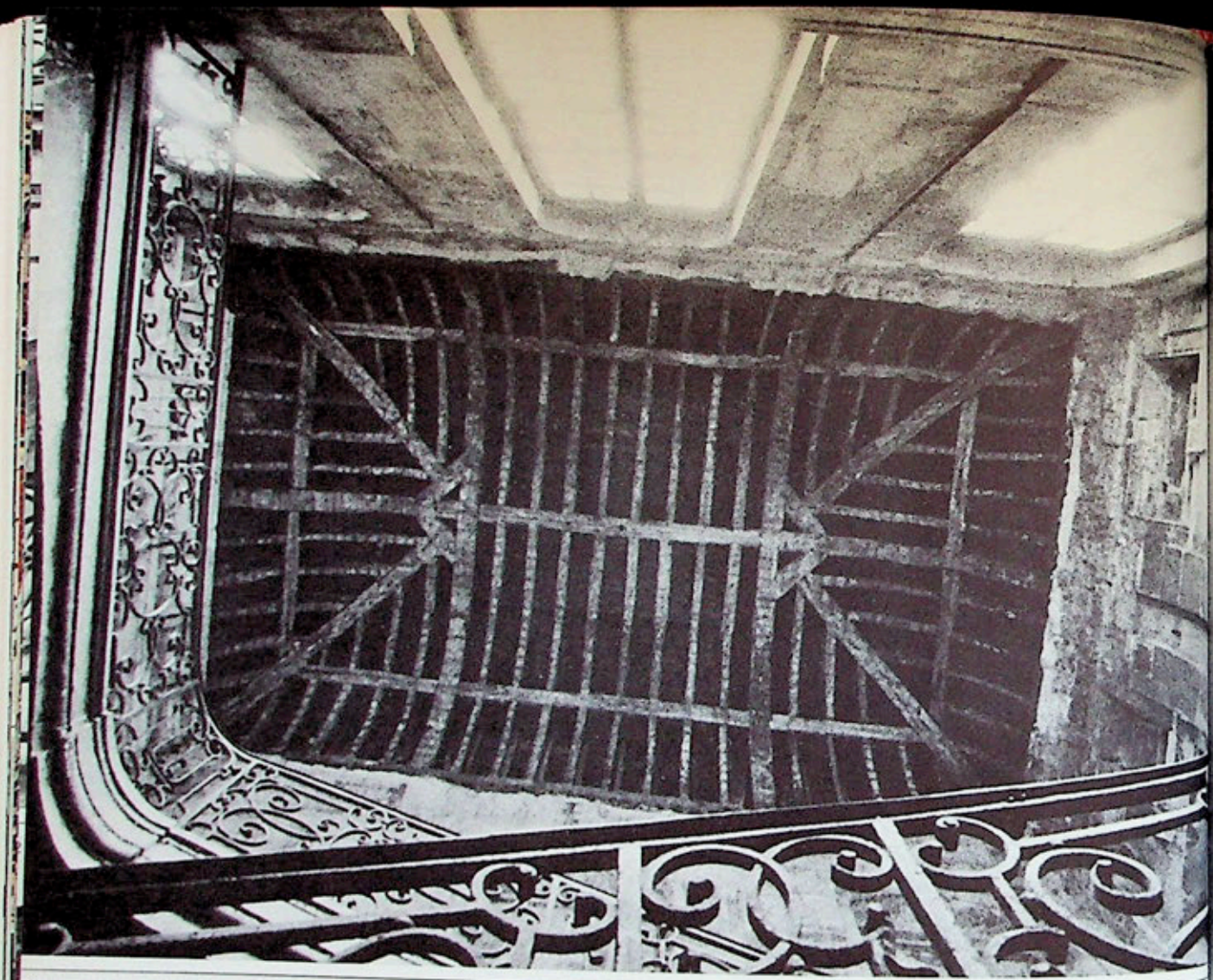




1 *La maison qui jouxte celle de l'Association de Sauvegarde, rue François-Miron, a été bâtie par l'architecte Pierre de Vigny, un des maîtres du rococo, à qui l'on doit entre autres le portail (démoli) de la cour du Dragon, et l'Hôtel Chenizot, dans l'île Saint-Louis. Le balcon et les appuis de fenêtres « carderonnés » sont l'œuvre de Mathieu Debauve, le motif sculpté de l'entresol celle de Philippe Cayeux.* **2** *Dans la petite rue Aubriot, longue de 100 mètres à peine, large de 10, avec d'entrée une madone dans une niche en encoignure, des portails à vantaux sculptés, des appuis de fenêtres en fer forgé, cette haute fenêtre surmontée d'un fronton et d'un motif sculpté.* **3** *Rue Charles V, l'Hôtel d'Aubray, ou de la Brinvilliers. Presque intact encore, avec un jardin, un magnifique escalier. Surmontant le portail d'entrée, deux figures, de profil, sculptées, sous une fenêtre à fronton.* **4** *L'une des deux façades à pans de bois sculptés d'une maison Renaissance cachée dans une courette, au bout d'un long couloir traversant deux corps de bâtiments, rue François-Miron. La légende et la tradition en font le logis de Marie Touchet, maîtresse de Charles IX, mère du duc d'Angoulême.* **5** *Fronton sculpté et voûte à caissons d'un porche d'entrée d'une demeure de la rue Vieille du Temple (24).*

tier. » Il y réussit parfaitement. Les conséquences de cette forme de publicité ont été rapidement perceptibles. Il est indéniable qu'on assiste depuis cinq ou six ans à une modification du contexte socio-commercial du Marais, surtout aux abords de la place des Vosges, à l'apparition de boutiques d'antiquaires, de libraires, et de décorateurs, à l'ouverture de galeries et d'écoles d'art, à l'implantation même de boutiques de mode d'un style jusqu'alors étranger au quartier. Ce phénomène nouveau n'est dû que secondairement à la remise en valeur de trois ou quatre grands hôtels, tels l'Hôtel de Sully, l'Hôtel de Lamoignon, l'Hôtel d'Aumont, effectivement achevée. Le prestige du Festival, qui attire chaque année un public plus nombreux, en est le premier responsable. Chaque année également, est publié le programme du Festival qui se consacre en partie au Marais, à son histoire, à ses problèmes. Il diffuse les principes et les règles d'une conception rigoureuse de la sauvegarde et de la mise en valeur, rappelant inlassablement, en guise d'exergue, ce qu'est le curetage d'un quartier historique, dont « le coût est inférieur au prix de revient d'un ensemble neuf »; dressant des bilans, (généralement pessimistes), de l'œuvre accomplie; dénonçant la persistance des actes de vandalisme, et la lenteur des opérations. Des principes nouveaux président désormais à l'aménagement des quartiers et des villes anciennes. A la notion de monument historique ou de monument-type, héritée du XIX[e] siècle, de Mérimée et de Viollet-Le-Duc, s'est substituée la notion ou le concept d'ensemble, dont Stendhal avait eu le pressentiment. « Les nations ont pris conscience qu'en architecture un chef-d'œuvre isolé risque d'être un chef-d'œuvre mort », écrit André Malraux. Il n'est que de comparer, pour s'en convaincre, la situation de Notre-Dame ou de la tour Saint-Jacques, à celle de la cathédrale de Strasbourg. Mais c'est cependant le vieux mythe du monument qui a inspiré les protestations des premiers défenseurs du Marais, et certains de leurs plans de rénovation: les vastes et belles demeures transformées en musées au milieu des jardins, le Marais vidé d'une partie de ses habitants pour devenir une ville-musée. Ce mythe a déterminé la politique officielle jusqu'à une date récente, et poussé l'Etat, ou la Ville, à l'acquisition de quelques Hôtels, sans souci de l'environnement. Il est vrai que la Ville ni l'Etat n'avaient d'autre possibilité, en l'absence d'une législation plus constructive et efficace. Car ce qui avait un sens pour des particuliers, comme Paul-Louis Weiler achetant l'Hôtel Amelot de Bisseuil (dit des Ambassadeurs de Hollande), en 1926, le restaurant sur les directives des Monuments Historiques pour y résider, ou comme le mécène milliardaire Arturo Lopez qui tenta, bien en vain malheureusement, de devenir propriétaire de l'Hôtel Aubert de Fontenay (dit Salé), qu'il se proposait de léguer à la France, à sa mort, après l'avoir restauré et aménagé, n'est, à l'échelle de l'Etat ou de Paris, qu'une solution insuffisante.

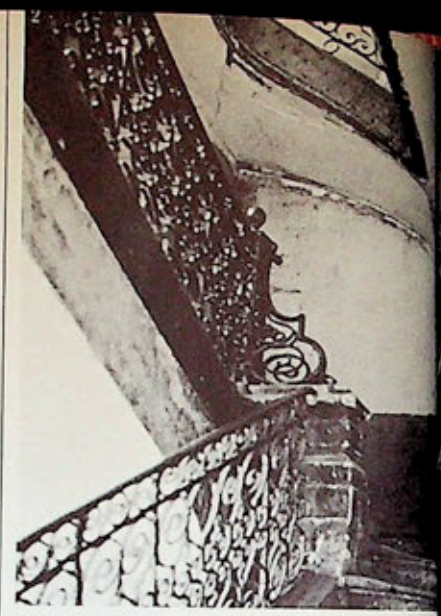
Entre 1808 et 1951, l'Etat avait acheté trois Hôtels: les Hôtels de Rohan et de Soubise (Archives Nationales et Musée de l'Histoire



1 *L'un des plus beaux escaliers de Paris, dans l'Hôtel Amelot de Bisseuil, ou Tallard, rue des Archives, construit par Bullet, est abandonné à la décrépitude. Sa voûte s'est effondrée, laissant à découvert une charpente qui se dégrade de jour en jour comme l'ensemble de l'édifice, scandaleusement.*
2 *L'Hôtel d'Albret, rue des Francs-Bourgeois, appelé à être prochainement la Maison des Journalistes. Sa longue façade, sous un toit à la Mansart, est remarquable par le portail Louis XV, le large balcon de ferronnerie aux courbes élégantes, soutenu par des consoles sculptées de coquilles et de têtes de lions. La façade sur jardin, absolument invisible actuellement, sera dégagée et le jardin reconstitué jusqu'à la rue des Rosiers.*
3 *Vestibule d'entrée, cage d'escalier et rampe de l'Hôtel de Braque, rue de Braque. Encore un admirable spécimen des splendeurs du Marais.*

aris,
Tallard,
, est
e s'est
harpente
ent.
Bourgeois,
on des
un toit
portail
erie aux
nsoles
ons.
isible
n recons-

et rampe
Encore un
Marais.



1 *Bâti en 1657 par l'architecte Antoine Lepautre pour Catherine Bellier, dite Cateau la Borgnesse, l'Hôtel de Beauvais, rue François-Miron, a conservé dans son bâtiment sur rue un très remarquable escalier qui témoigne du génie décoratif des frères Lepautre. Quatre colonnes corinthiennes soutiennent le palier du premier étage. Jeux d'enfants, trophées d'armes, masques, branches de laurier ou cornes de bélier sculptés par Martin Desjardins, emplissent les tympans et les voussures. La rampe est à entrelacs d'un dessin très pur.*

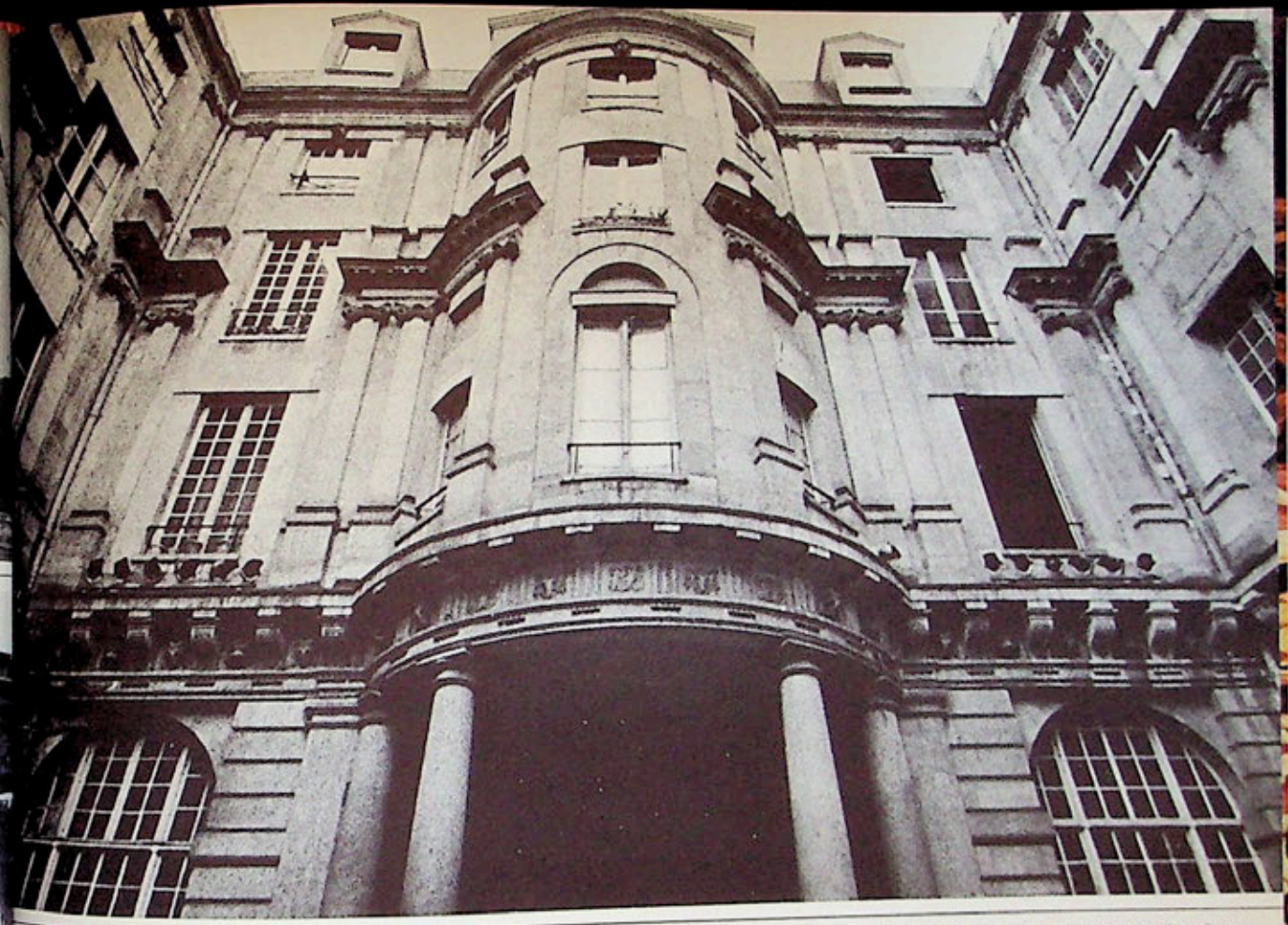
de France) et l'Hôtel de Sully, qu'il arrachait ainsi à une affreuse dégradation.

La Ville en acquit dix entre 1866 et 1964: l'Hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau abrita la Bibliothèque Historique de la Ville jusqu'à son transfert récent à l'Hôtel de Lamoignon et devient aujourd'hui l'annexe du Musée Carnavalet, l'Hôtel de Sens abrite la Bibliothèque Forney, l'Hôtel de Lamoignon, le Tribunal administratif de la Seine. L'Hôtel de Guénégaud, construit par François Mansart, a été restauré en un temps record par les soins de son « locataire », la Fondation de la Chasse et de la Nature. Il est devenu le Musée de la Chasse. L'Hôtel Salé sera le Musée du Costume; et on parle pour l'Hôtel de Beauvais, où l'enfant Mozart fut pendant cinq mois l'hôte de l'ambassadeur de Bavière, d'un Musée des instruments de musique où s'organiseraient des concerts. La destination des Hôtels de Châlons-Luxembourg et d'Herbouville est encore incertaine.

Le 4 août 1962, l'Assemblée Nationale adoptait la loi appelée désormais loi Malraux. Elle complète la législation sur la protection du patrimoine historique et artistique de la France en accordant des facilités financières afin d'assurer sa conservation, son entretien et encourager la restauration immobilière. Appliquée rigoureusement, une telle loi peut contribuer à la solution des problèmes complexes posés par l'aménagement des villes et des quartiers historiques. Elle vise enfin les opérations de sauvegarde d'ensembles architecturaux urbains, non plus seulement la restauration d'édifices isolés.

En 1964, un secteur « opérationnel » fut défini dans ce cadre, en accord avec la Ville de Paris. En 1965, le Marais est déclaré « secteur sauvegardé », dans sa presque totalité. L'étude et l'établissement du plan de sauvegarde fut confié aux architectes Arretche, Vitry et Marot.

Se référant lui-même au plan de Turgot, le plan de sauvegarde servira de plan de référence (après avoir été soumis au Conseil de Paris) pour toutes les opérations de restauration-rénovation entreprises dans le secteur. Quelques-unes de ses caractéristiques: annuler les règlements d'alignement antérieurs,



2 La rampe en fer forgé de l'escalier d'honneur de l'Hôtel de Vigny, construit par Jacques Bordier sous Louis XIII et naguère promis à la démolition. L'Hôtel possède aussi un magnifique plafond en stuc, de Nicolas Loir et Jacques Gervaise, et trois autres plafonds à poutres peintes découverts en 1960. **3** *Départ du grand escalier, dans la cour (actuellement hangar) de l'Auberge de l'Aigle d'Or, 41 rue du Temple. De l'étage, on prend vue sur la belle façade ouest du bâtiment.* **4** *Ici, la grâce et l'élégance d'un escalier qui débouche sur un vestibule Louis XV, au 81 rue des Archives.* **5** *Contrairement aux usages du temps, le bâtiment d'honneur est à l'Hôtel de Beauvais le bâtiment d'entrée. Le péristyle d'entrée, en rotonde, soutenu par huit colonnes doriques dont l'entablement sur cour est décoré de béliers, monogrammes en images de la dame des lieux, Catherine Bellier.*

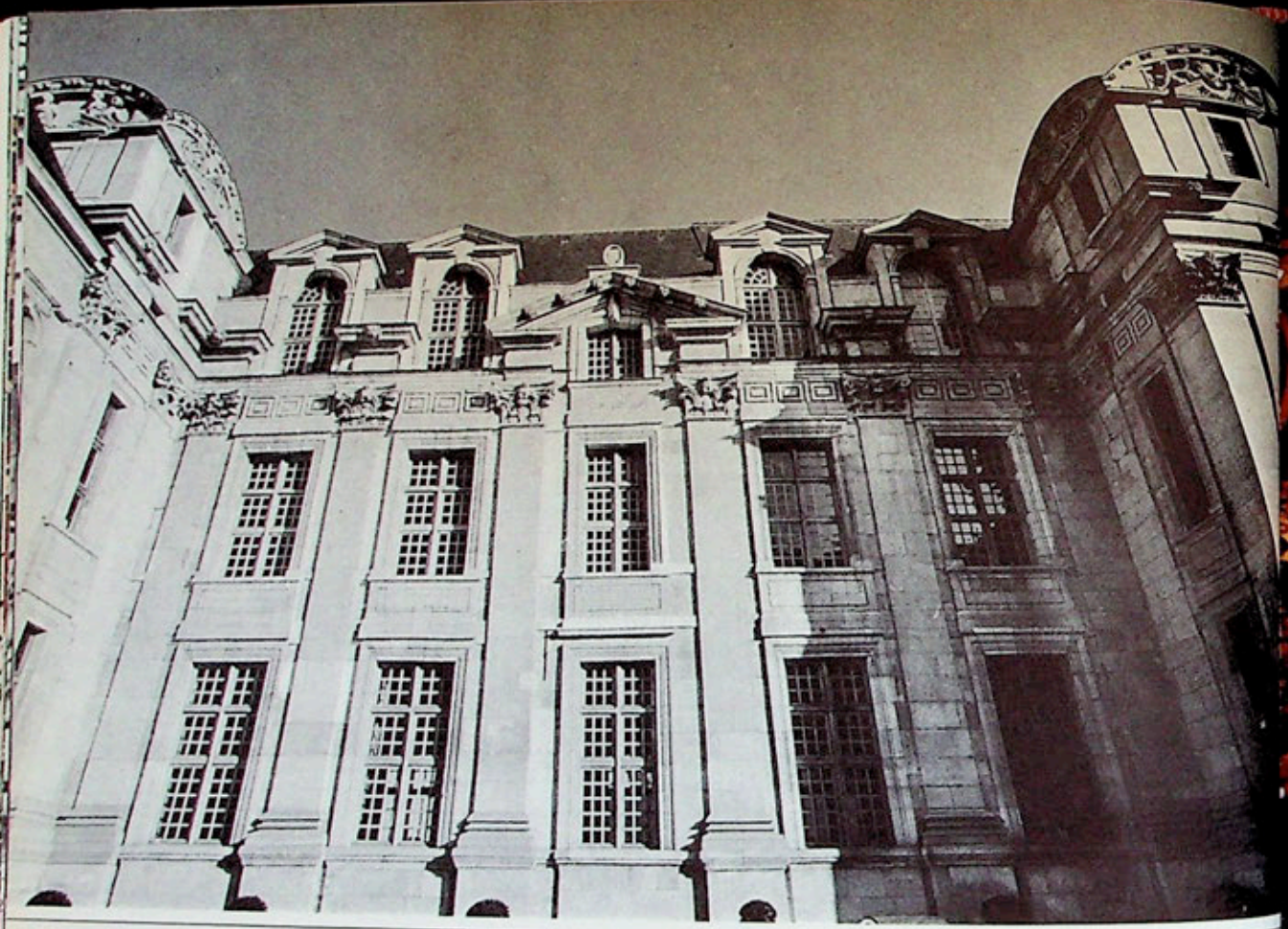
déterminer les immeubles à détruire, les espaces verts à reconstituer, les voies de circulation et les places à aménager, faire revivre les façades défigurées, prévoir des voies piétonnières, réhabiliter les cours, réglementer l'éclairage et la publicité, instaurer une politique des magasins et du décor de la rue, enfin intégrer une architecture contemporaine, en tant qu'architecture d'accompagnement, aux ensembles d'autrefois, mais une architecture modeste qui ne parle pas trop fort et ne se fasse pas agressive au milieu des maisons anciennes. C'est précisément ce dernier aspect du problème qui fait de l'opération de rénovation dans le premier secteur dit « d'attaque » une opération test.

Le secteur opérationnel se découpe sur 3,5 ha en l'un des points les plus charmants du Marais. Sa partie sud, le sous-ilot 5, est enclavé entre les rues Elzevir et Payenne. Deux squares dont l'un sépare la belle façade sur cour de l'Hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau du porche et du mur de clôture de l'Hôtel de Marle, construit vers la fin du XVI[e] siècle, puis remanié, surtout à la fin du XVIII[e]. De cette époque date le grand escalier. Comme tous les Hôtels du Marais, celui-ci avait subi quelques nouvelles et fâcheuses transformations, au cours du XIX[e] siècle, qui l'avaient divisé en appartements et en locaux commerciaux. On a découvert là aussi, comme à l'Hôtel de Vigny, ou à Lamoignon, au cours des travaux, des plafonds décorés «à la Française», des traces de fresques, et surtout une charpente demi-circulaire, dite à la Philibert Delorme, formée de courts éléments en demi-cercles assemblés par des clavettes de bois, d'un type sans doute unique à Paris. Sur cour deux petites ailes en avancé, d'un effet extrêmement sobre. Sur jardin, deux petits pavillons en avant-corps dont on a dégagé les arcades, obstruées par deux fenêtres rectangulaires, et surmontés d'une toiture en forme de coque de bateau. La restauration de l'Hôtel a été assurée par M. Claude Charpentier et surtout par M. Bernard Duval, architecte opérateur.

L'Hôtel de Marle est maintenant propriété du gouvernement suédois, qui en a fait l'acquisition à la demande de M. Gunnar Lundberg, le fondateur directeur de l'Institut Tessin. L'Institut Tessin devait quitter l'annexe de l'Hôtel de Brancas, rue de Tournon, qu'il occupait depuis longtemps. Ses 30 000 livres, ses 6000 objets et ses collections d'art s'installeront au premier étage du corps du bâtiment central de l'Hôtel. L'Institut Suédois pour les échanges disposera du rez-de-chaussée (son Directeur est M. Grate), et le Conservateur de l'Institut Tessin, de l'appartement sous les combles du 2[e] étage. Dans les deux ailes sur cour sont aménagées dix chambres avec cuisine et salle de bains destinées aux professeurs suédois en séjour de courte ou longue durée à Paris. Dans les deux étages de caves sont aménagés cafeteria, cuisine, salle de danse, de réunion, atelier. Un ascenseur dessert l'appartement du conservateur.

L'Hôtel de Marle, devenu suédois, est sans doute la première implantation d'un organisme culturel étranger dans le Marais. Il contribuera à le réanimer, à lui donner un peu de la vocation étudiante que certains voudraient lui voir embrasser.

Le propriétaire de l'Hôtel de Marle assure



1 *L'Hôtel de Lamoignon, rue Pavée, est de grandiose apparence avec sa façade à hauts pilastres corinthiens, ses avants-corps à frontons incurvés, ornés de personnages, d'animaux et d'attributs sculptés. Son aile nord, subsistante, est d'un sobre style classique. Rien ne pouvait mieux le réhabiliter que de le consacrer, à nouveau, à l'histoire de Paris.* **2** *Au plafond de la grande salle de lecture de la Bibliothèque Historique de la Ville, dans l'Hôtel de Lamoignon, les poutres décorées par un peintre de la fin du XVI^e siècle répètent en manière de leitmotiv la tête de Diane de France, première maîtresse des lieux, sommée d'un croissant, à côté de son monogramme, ainsi que des chiens, des bois de cerfs et des armes de chasse.*

le financement de l'opération de restauration ainsi que le propriétaire de l'Hôtel voisin, appelé parfois Hôtel de Lusignan.

C'est à la SOREMA (Société d'Economie Mixte de Restauration du Marais (et à son directeur M. Fournial) qu'échoit la mission de mener à bien la première opération (opération pilote ou opération test) de rénovation d'un ensemble urbain, limitée à un secteur d'attaque.

Le secteur en question se subdivise en trois sous-îlots: 4, 5 et 7. Seuls les sous-îlots 4 et 5 ont à ce jour un programme précis. L'îlot 5 est en chantier. Au contraire des opérations de rénovation des autres quartiers, celles-ci — comme toutes celles qui seront menées dans le Marais — vise à la sous-densification de la population qui doit être sensiblement réduite. 527 logements avant la restauration, 300 environ après. L'occupation au sol doit passer de 76 à 45%. Le curetage des îlots permettra de récupérer 4500 m² d'espaces verts et de jardins dont ceux des Hôtels de Marle et de Châtillon, qui sont actuellement dégagés.

Il s'agit de mettre ici en application les principes directeurs du plan de sauvegarde. Les architectes, Michel et Nicole Autheman, avec leur équipe (et soutenus par les responsables de la SOREMA), proposent une restructuration de l'habitat et « la création d'un site architectural partant de la mise en valeur des éléments architecturaux existants. » Le vaste espace libéré dans le sous-îlot 5 par l'élimination des bâtiments parasites, derrière les immeubles ayant façades sur la rue Payenne, la rue des Francs-Bourgeois et la rue Elzévir redeviendra en partie un jardin planté d'arbres dont les mouvements de terrain épouseront la courbe de la rampe d'accès au parking souterrain. Quatre villas individuelles (à trois niveaux), tout en augmentant la surface habitable du secteur, joueront là, précisément, le jeu de la re-création du site architectural, du remodelage de l'espace.

On prévoit dans la rue Barbette un immeuble à fonction socio-culturelle, un autre qui sera réservé aux artisans évincés des bâtiments disparus et qui pourront se réinstaller et se grouper là. Rue de la Perle, l'Hôtel Libéral Bruant, cédé à une entreprise privée, deviendra le Musée de la Serrurerie. Le carrefour Thorigny aménagé en place sera le pivot de cet ensemble, dans le voisinage des Hôtels de Vigny, de Croisilles et de Bonneval restaurés, et de l'Hôtel Salé débarrassé de ses bâtiments parasites, qui deviendra, avec sa grande cour d'honneur et son jardin, le musée du Costume. La rue de Thorigny sera, peut-être, réservée aux piétons. Un parking souterrain est prévu sous la place. Pour le sous-îlot 7, en partie déjà libéré en son centre, aucun parti n'a été encore définitivement arrêté.

Le site urbain recréé en cet endroit risque d'être d'une qualité exceptionnelle. Mais cette qualité dépend en grande partie de l'architecture d'accompagnement qui va s'y implanter. C'est ce qui fait de l'opération un véritable test, et son intérêt. L'architecture contemporaine doit savoir s'intégrer à l'architecture ancienne. Au Marais, jusqu'alors, elle n'a fait que s'y juxtaposer dans une totale médiocrité, et dans l'anarchie. Mais peut-on appeler « architecture » ce qui a été construit ici de part en part? Le parti de pastiche adopté à l'Hôtel de Lamoignon pour les bâtiments annexes, dans un but de sobriété, n'est pas la voie à suivre en tout lieu. Elle ne conduirait qu'à la sclérose.

(Suite en page 88)

Une esquisse inédite de Solimena: LA BATAILLE D'ALEXANDRE

par Walter Vitzthum

Il est dans la nature des choses que l'historien d'art marche dans les pas de l'artiste; le contraire — que l'historien précède les événements artistiques — nous semble de prime abord chose illogique, comme la charrette devant le mulet.

Et pourtant il est facile de trouver des exemples illustrant l'emprise qu'à certains moments précis les théories élaborées par les historiens ont exercées sur les artistes. Ainsi quand Juvara reçoit la commande de décorer la salle du trône du roi d'Espagne, que fait-il d'autre sinon suivre les textes lorsqu'il propose de réunir les écoles où l'on pratique la grande manière et de représenter ainsi une illustration vivante de la situation artistique de son temps. L'idée n'était d'ailleurs nullement nouvelle, et le duc d'Orléans, par exemple, avait déjà groupé au Palais-Royal les écoles contemporaines d'Italie selon la méthode comparative, représentées par une suite de quatre tableaux commandés au même moment au Florentin Gabbiani, au Romain Luti, au Bolo-

1 *Esquisse pour « La Bataille d'Alexandre ». Huile sur toile. Barcelone, collection particulière.*

nais Franceschini et au Napolitain Solimena.

C'est le cas de Solimena qui nous intéresse en particulier, car c'est à lui que Juvara fera appel quand il reprend la même idée en 1735 au moment où Philippe V lui confie la décoration de la salle du trône au château de la Granja, dont Juvara lui-même fut l'architecte.

Nous sommes parfaitement renseignés sur cette commande royale par la correspondance de Juvara même. Il s'agissait d'illustrer, par les faits de la vie d'Alexandre, les vertus du prince. Le choix d'Alexandre comme prototype du prince était pour un monarque absolu fixé d'avance. Et à plus forte raison pour un Bourbon: l'exemple donné par Louis XIV — qui comme première manifestation de sa politique artistique avait commandé à Le Brun le monumental cycle d'Alexandre — reste encore un impératif pour son petit-fils. Un aspect de ce thème iconographique était après tout qu'il permettait d'éliminer toute référence à l'empire romain et donc implicitement à son prolongement germanique. Et en cela il convenait particulièrement bien à l'Espagne au moment où les Bourbons avaient finalement réussi à dénicher l'aigle impériale des Habsbourg.

Grâce aux récents travaux des archivistes, nous pouvons suivre aisément les étapes par lesquelles cette décoration est passée. Une fois choisi le thème général, il fut subdivisé en huit scènes et précisément: la Bataille contre Darius (scène qui symbolisa la force de la présence royale), la Victoire sur Porrus (clémence), Alexandre sacrifie à Jérusalem (piété), la construction de la ville d'Alexandrie (magnificence), l'Entrée à Babylone (victoire), Apelle et Campaspe (continence), Alexandre distribue des royaumes parmi ses officiers (libéralité), la Famille de Darius (modestie). Dans une première liste dressée en 1735, Juvara prévoyait pour ces tableaux les artistes suivants (dans le même ordre): Solimena, Le Moyne, Conca, Masucci, Pittoni, Creti, Parodi, et Trevisani, c'est-à-dire: Naples, la France, Rome, Venise, Bologne et Gênes, avec l'accent clairement mis sur l'école romaine. La liste définitive deux ans plus tard portait de légères modifications: Van Loo avait remplacé Le Moyne mort entre-temps, Costanzi et Imperiali remplaçaient Masucci et Parodi, ce qui renforçait encore l'hégémonie des Romains.

2 *Francesco Solimena: « La Bataille d'Alexandre ». Palais de l'Escorial.*

3 *Francesco Solimena: Détail de l'esquisse reproduite page ci-contre.*

4 *Atelier de Solimena: Dessin d'après « La Bataille d'Alexandre ». Encre brune et lavis gris sur papier blanc. 27,3 × 39,5 cm. Rhode Island School of Design, Museum of Art.*
5 *Francesco Solimena: Etude pour « La Bataille d'Alexandre ». Naples, Musée de San Martino.*

Les tableaux furent tous réunis à la Granja mais leur exécution avait duré plus que prévu et nous savons depuis peu que Donato Creti à Bologne travaillait encore à son tableau cinq ans après la première lettre de Juvara. Nous sommes mal renseignés sur la disposition réservée aux tableaux après leur arrivée en Espagne et il est fort possible qu'ils ne furent jamais utilisés dans le cadre pour lequel ils avaient été prévus. Ponz, bien avant la révolution, les voyait déjà dans un autre endroit de la Granja et il ajoute que, ensuite, on les avait enlevés pour décorer les appartements des infantes. Au XIX^e siècle, les tableaux furent transférés à l'Escorial et ils y sont encore dans un état assez lamentable auquel on a décidé de remédier seulement de nos jours.
En effet, ce que l'on connaît de ce cycle, ce ne sont jamais les tableaux mêmes — et la preuve en est donnée par les récents livres sur Pittoni, Solimena et Creti où des illustrations de ces tableaux manquent — mais uniquement leurs pièces justificatives, c'est-à-

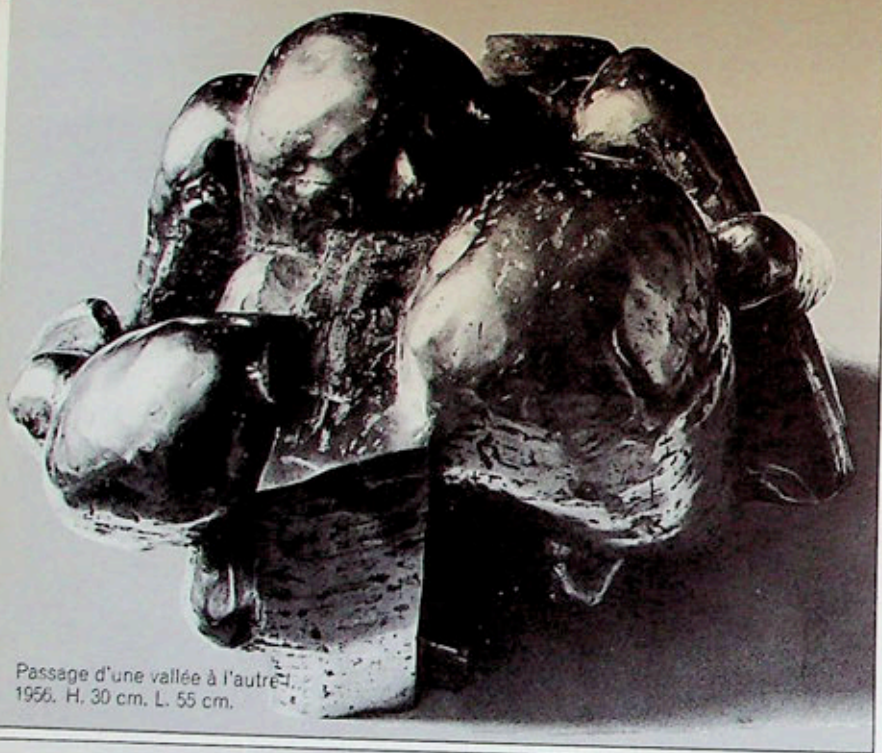
dire les documents et les esquisses préparatoires, les dessins et les bozzettos. Nous ajoutons à ce groupe un tableau qui se trouve dans une collection privée de Barcelone et qui se distingue par un éclat exceptionnel. Il s'agit du bozzetto pour la bataille d'Alexandre peint par Solimena, de loin le peintre le plus en vue parmi les représentants de la peinture moderne choisis par Juvara. Ce tableau, dans un état de conservation parfaite, avait fait une première apparition en 1928 dans le « Connoisseur » où, dans la rubrique du lecteur l'on trouve une illustration avec cette légende: « Señor Francisco Gutierrez, de Madrid, désire vivement l'identification de l'artiste qui a peint ce tableau. ». Nous ignorons la réponse donnée par les lecteurs du « Connoisseur », mais nous savons que le propriétaire actuel acheta le tableau à Madrid sous le nom de Giaquinto.

En consultant les documents existants, il est possible de situer exactement ce nouveau bozzetto. Nous savons que le 25 septembre 1735, *(Suite en page 86)*

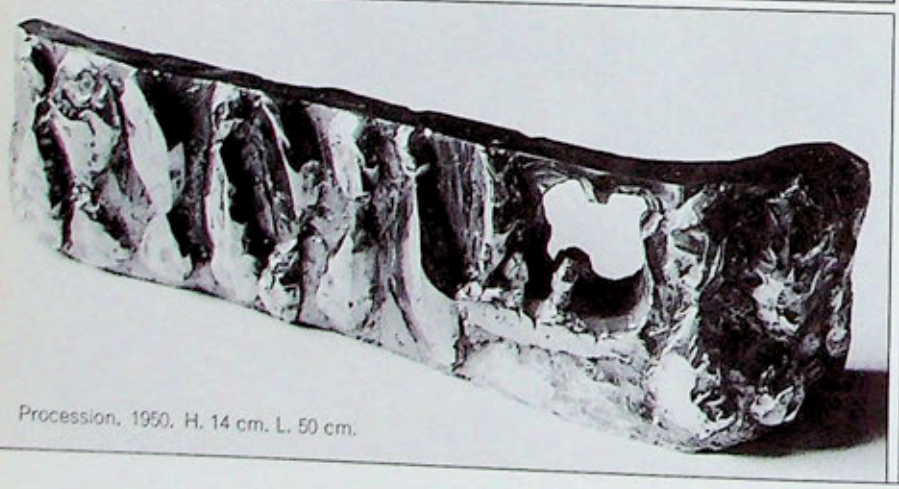
6 *Francesco Solimena: Etudes de détails pour « La Bataille d'Alexandre », au verso du dessin reproduit page ci-contre (fig. 4). Rhode Island School of Design, Museum of Art.*
7 *Francesco Solimena: Étude pour « La Bataille d'Alexandre ». Naples, Musée de San Martino.*

6

7



Passage d'une vallée à l'autre. 1956. H. 30 cm. L. 55 cm.



Procession. 1950. H. 14 cm. L. 50 cm.

La vallée enroulée. 1950. H. 18 cm. L. 54

Jacques Putman

JEAN MESSAGIER:

SCULPTURES GÉOMORPHIQUES ET ÉCOLOGIQUES

Une rupture, une cassure se lit dans la peinture de Messagier autour des années 1949; non pas que les toiles antérieures marquées par une identique sensibilité et fluidité deviennent impossibles à identifier ou à relier à l'ensemble de l'œuvre, mais, en profondeur, le point de vue de l'artiste sur le monde et sur lui-même se modifie; une nouvelle philosophie, vision de la peinture et de l'homme dans la nature, le happe, le comble et l'angoisse. Le tableau vu comme une fenêtre, ou un miroir, donnant sur

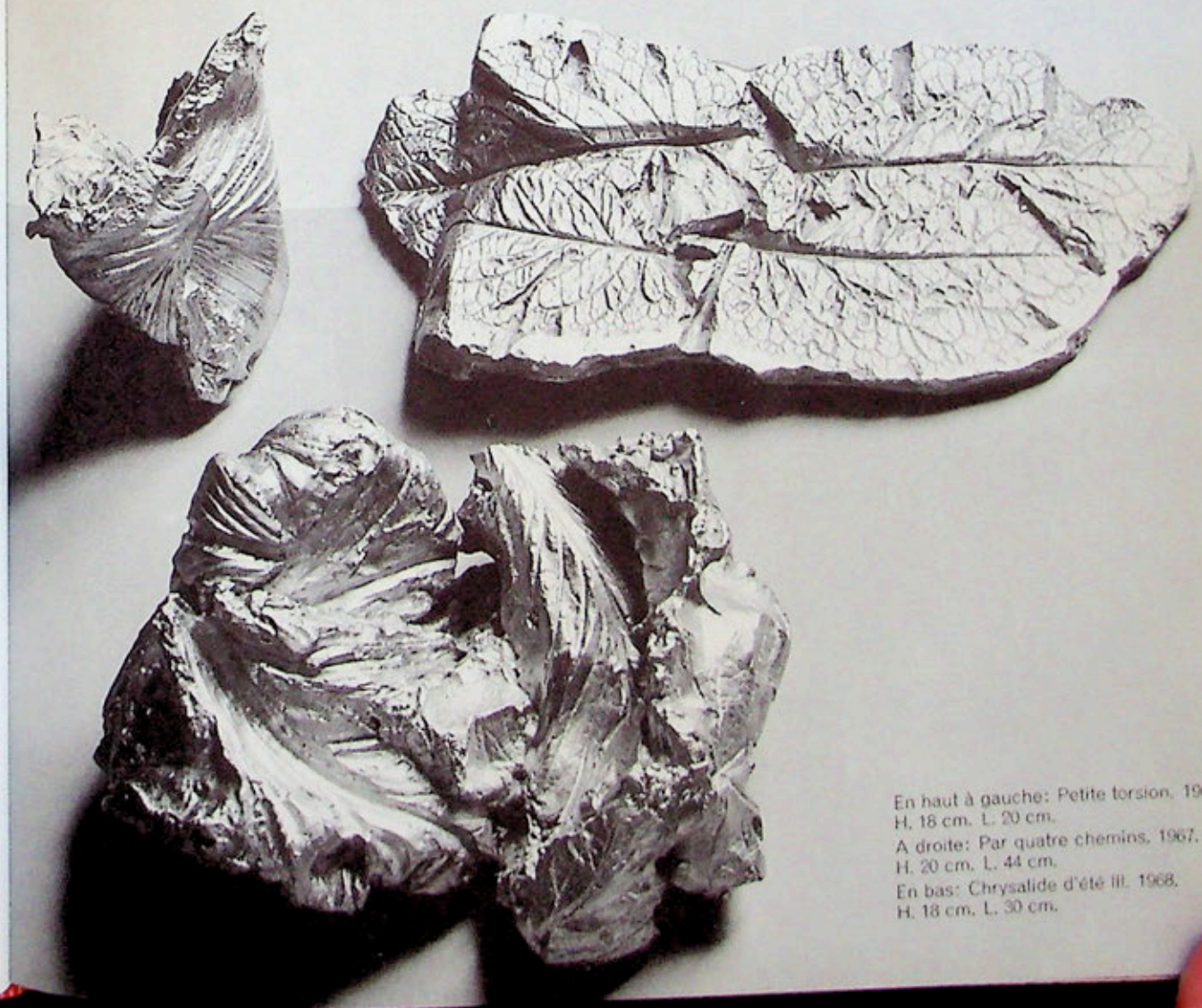
le réel et le reflétant à travers sa propre personnalité, sa perméabilité cesse de satisfaire Messagier. Désormais, celui-ci éprouve l'univers comme global, à la fois mouvant et cyclique, essentiellement différent mais symétrique, vide d'objets, dominé par les passages, les attentes, les venues, les absences, les intérims, les transits, les changements de direction, les espoirs, les déceptions, les fractures et les non-réparations. De nouveaux humours, des confrontations, des espaces inédits, jamais vécus dans la peinture, se révèlent progressivement à Messagier et une infinité de zones à défricher se présentent à lui.
Par légitime défense, par peur ou contrôle de l'absurde qui guette fatalement le novateur, il ressent la nécessité d'employer un moyen cru rassurant pour décrire parallèlement les nouveaux espaces qu'il découvre sur la toile: la sculpture.
D'emblée, Messagier choisit le plâtre qui ne lui semble exiger aucune formation particulière; un matériau hors technique, hors apprentissage, une boue étrange, bouillonnante, collante, à la fois active et morte, liquide et dure dont il importe de surveiller les pulsations comme celles d'un être vivant, qui demande lenteur et décision, attente et action, liée au temps qui juge la matière. Et, dans ce métier artisanal, non professionnel pour lui, Messagier se détend et se libère, il est peu soucieux de l'histoire de l'art et du passé de la sculpture primitive ou occidentale, son inconscient s'exalte dans un geste organique, physique, dont il n'attend rien. Car il

A même la mer. 1955. H. 35 cm. L. 34 cm.

Inondations rectilignes. 1954. H. 19 cm. L. 34 cm.

n'approche pas le plâtre en pensant, en souhaitant faire une sculpture, non, il se bat avec lui pour rendre proches et puissants des volumes abstraits, une sorte de cristallisation de sa peinture, support psychologique et moral.
Ainsi, chaque année, depuis 20 ans, Messagier réalise deux, trois, cinq plâtres par an, davantage en 1968, et les laisse là, à l'abandon. Chacun d'eux ayant correspondu à un authentique besoin, à une chose très précise à dire, à la poursuite d'une incarnation dans la forme la plus exacte possible, précision de l'insecte qui construit son nid, efficace et sans esthétisme.
Aujourd'hui, fondues par Valsuani, une quarantaine de sculptures, faites pour ne pas être des sculptures sont, pour la première fois, montrées. Découverte surprenante d'un ensemble sculpté qui ne doit rien à personne, paradoxalement réalisé par le plus peintre des peintres, par celui dont la peinture de brouillards, de vapeurs, d'espace libre et de lumière semblait sans correspondance possible dans la matière dure.
Les patientes étapes, la logique de l'évolution de l'œuvre sculpté de Messagier?
Dès 1950, avec « La vallée enroulée », à la fois femme-tronc et paysage, le sens général de la démarche est donné: pan de terre sculpté, érodé, qui retrouve les architectures naturelles, le cycle sournois des fuites et des présences, de l'enchaînement des après-midi, l'idée de symétrie, le pluriel, la prolifération: « Je ne puis supporter le singulier », écrira Messagier. « Pour que la réalité soit réelle, j'ai besoin du pluriel. C'est pourquoi, j'aime les foules. J'aime à multiplier les choses, à avoir un cycle complet, un point de départ et d'arrivée. » Les foules, les personnages, « Les pêcheurs de brochets » de 1949, « Procession » de 1950 (un décor pour sarcophage), les marionnettes, « A même la mer » de 1955, pantins éloignés du pathos psychologique post-expressionniste, mais présents, effrayants d'immobile présence. 1956, « Passage d'une vallée à l'autre », le portique central figurant la vallée, l'élément liquide, mais ferme, stable du paysage, les vallées débridées se bousculant, se pressant de chaque côté du fleuve solide, qui les régit comme une impertubable loi. Aussi, la série des grands reliefs « La grande vallée » (1957), « Pierre profonde » (1961),

Juillet à bras-ouverts. 1968. H. 14 cm. L. 38 cm.

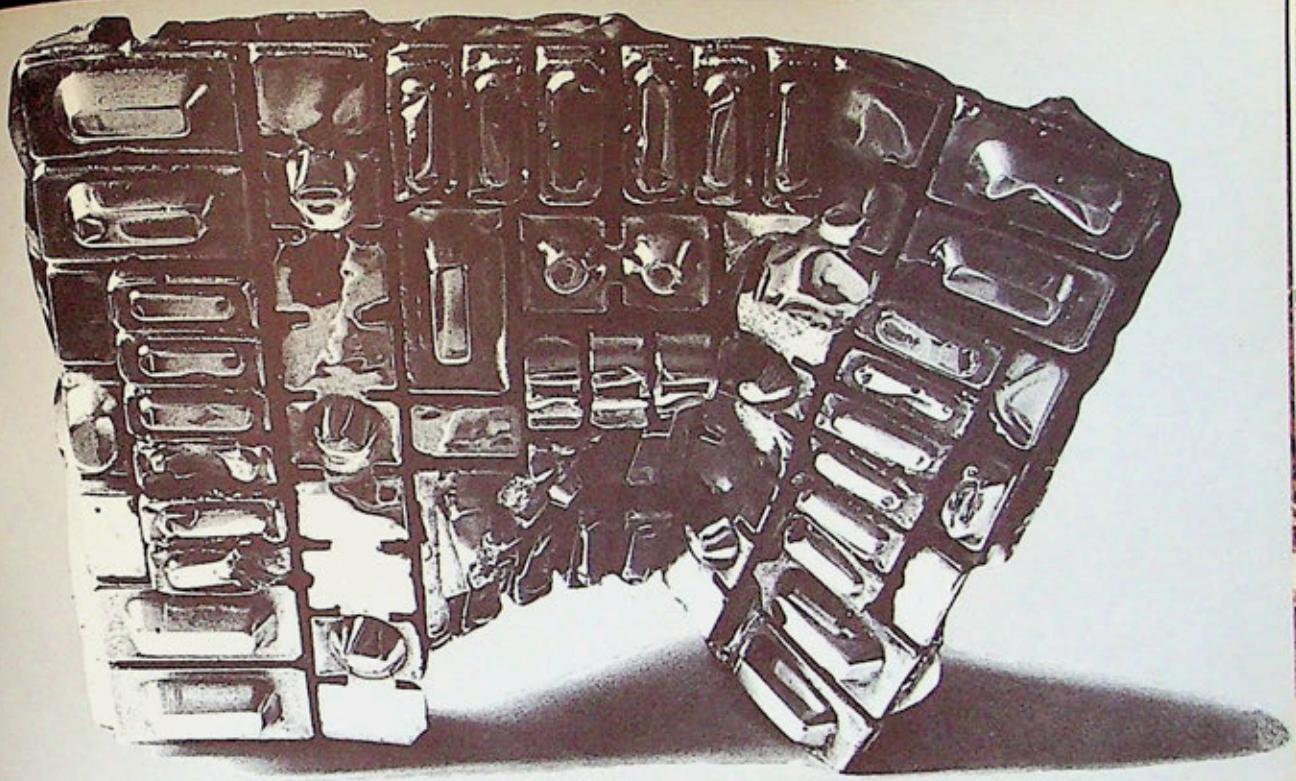


En haut à gauche: Petite torsion. 1968.
H. 18 cm. L. 20 cm.
A droite: Par quatre chemins. 1967.
H. 20 cm. L. 44 cm.
En bas: Chrysalide d'été III. 1968.
H. 18 cm. L. 30 cm.

Sculptures groupées

Parking pc

La grand



Parking pour chocolats. 1968. L. 38 cm.

La grande vallée. 1957. H. 44 cm. L. 80 cm.

Moule à ciel. 1968. Sculpture en papier

Palais d'été I. 1967. H. 20 cm. L. 35 cm.

Taxidermie. 1969

« Hirondelles d'inondation » (1962), fragments terrestres, froissés et plissés, comme jetés là. Vaste inventaire de ce qui nous entoure, soif de rassembler d'office, ensemble, les éléments essentiels à la vie dont l'importance dépend de leur présence fatale, obligatoire et simultanée plutôt que de leur organisation, de leur agencement sur le plan de l'existence, de la nature ou de l'art. Ecologie. Se servir de tous les éléments, de leurs effets et les laisser apporter leurs preuves de vie; besoin de superposer sur les formes créées par lui, Messagier, une forme, une empreinte créée par la nature elle-même, contrôler ainsi, par les marques de la vie, sa propre entente avec la vie: emploi de formes préfabriquées, impression de feuilles sur des volumes inventés au préalable: « Palais d'été » (1967), « Iles à huppes » (1967). Par ce truchement qui accroche la lumière sur le volume nervuré, Messagier rejoint, par ces retournements qui foisonnent dans l'histoire de l'art, les techniques les plus subtiles avec lesquelles les orfèvres ont animé le métal, la désinvolture vécue n'est-elle pas le seul raffinement?

« Le frelon » (1963), « Villages écrasés » (1968), « Parking pour chocolats » (1968), « Labours ornés » (1969), le carton, le champignon, l'herbe sont sollicités et livrent à leur tour leur minimal appoint. Univers de la Taxidermie: « art de préparer spécialement, d'empailler les animaux morts pour les conserver avec l'apparence de la vie » (Petit Robert). La liberté de Messagier s'affirme, avec elle, sa position de franc-tireur qui ne souhaite que réaliser l'objet sans en rien espérer. Si vers 1950 est encore décelable la tentation de la sculpture, de la plastique, vite le besoin élémentaire de possession directe de l'objet isolé, rendu expressif ou non, meurt en lui; il ne se sent plus « en sculpteur », il rencontre l'anti-sculpture, l'exclusif besoin d'expression, l'art, l'urgence de l'être. Les œuvres peuvent se chevaucher, s'entasser, s'écraser, se recouvrir les unes les autres, se cacher, tant mieux, puisqu'elles ne sont toutes que lambeaux épars, que constats de la place de l'homme dans le broyage permanent, que morceaux de ce qui est et morceaux d'une œuvre. Pour la première fois peut-être la sculpture, l'idée que l'on s'en fait, est soumise à pareille approche, à semblable assaut; débris froissés, cassés et palpitants de Messagier, témoins d'une nouvelle ouverture.

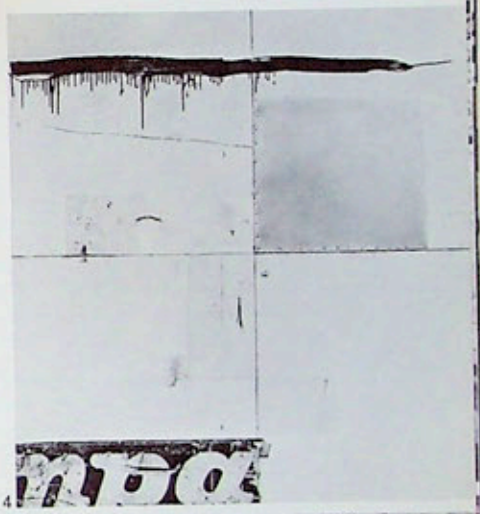
RA

« Supposon
qu'on appe
sans aucun
vient-elle
quel moyen
que l'imagi
bornes, lui
observation
ou sur les
nous apere
nous-même
de toutes
aux déclara
ces lignes.
Or, il se
(« tableau
« artiste »
« idées »),
l'« Essai s
sophe ang
absolumen
le fondate
des « comi
Or la phil
procède d
keley et d
« empirisn
Ludwig W
« Wiener
comme L
mérite de
la majorit
d'années.

1 « Coo
2 « La p
3 « Alle
183 × 30
Coll. Mr
4 « K 24
183 × 18
5 « Stud
184 × 12
Coll. Dr

JOSÉ PIERRE

LE "CAS" RAUSCHENBERG



« Supposons donc qu'au commencement le tableau est ce qu'on appelle une table rase, vide de tous caractères, sans aucune forme ni couleur quelle qu'elle soit: comment vient-elle à recevoir des formes et des couleurs? Par quel moyen en acquiert-elle cette prodigieuse quantité que l'imagination de l'artiste, toujours agissante et sans bornes, lui présente avec une variété infinie?... Les observations que nous faisons sur les objets extérieurs, ou sur les opérations intérieures de notre tableau, que nous apercevons et sur lesquelles nous réfléchissons nous-mêmes, fournissent à notre peinture les matériaux de toutes ses opérations ». Pour quiconque est habitué aux déclarations de Rauschenberg ou de ses thuriféraires, ces lignes ne feront que confirmer ce qu'il savait déjà. Or, il se trouve qu'à de menues interpolations près (« tableau » pour « âme », « peinture » pour « esprit », « artiste » pour « homme », « formes et couleurs » pour « idées »), elles sont extraites d'une page fameuse de l'« Essai sur l'entendement humain » publié par le philosophe anglais John Locke en 1690. Ce petit jeu serait absolument vain, il va de soi, si le rapprochement entre le fondateur de l'empirisme philosophique et l'inventeur des « combine-paintings » ne relevait que de la gratuité. Or la philosophie qui, aux USA, tient le haut du pavé procède directement de l'empirisme de Locke, de Berkeley et de Hume: ce « positivisme logique », dit aussi « empirisme scientifique », a pour vedettes aussi bien Ludwig Wittgenstein et les autres anciens membres du « Wiener Kreis » que les « néo-réalistes » britanniques comme Lord Bertrand Russell. Et cette philosophie mérite de nous intéresser dans la mesure où elle inspire la majorité des artistes américains depuis une quinzaine d'années.

1 « Coexistence ». Objet. 1961.
2 « La présentation ».
3 « Allégorie ». Combine painting.
183 X 305 cm. 1959.
Coll. Mr et Mrs Victor Ganz.
4 « K 24976 S ». Combine painting et métal.
183 X 183 cm. 1959.
5 « Studio painting ». Combine painting.
184 X 174 cm. 1961.
Coll. Dr et Mrs Joseph Gosman.

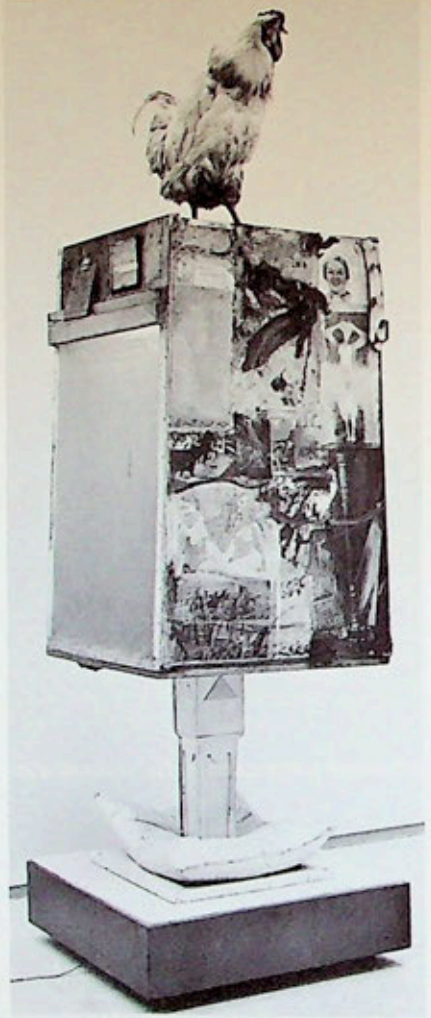
la sanction est l'inévitable déclin de la peinture à l'huile, ou plus exactement de son exorbitant prestige. Au-delà de cette jouissance identique apparaissent les différences.

Rien ne ressemble moins à la maniaque thésaurisation de Schwitters, pour qui tout débris ramassé dans la rue devient trésor aussitôt digne d'être intégré à son œuvre, sous peine de gaspillage (il y a de la pingrerie chez Schwitters), que la savante discrimination à laquelle procède Rauschenberg. L'un agit en usurier, l'autre se comporte en grand seigneur mais, par là, adhère moins à ce qu'il fait, s'y engage plus faiblement. Si les « combine-paintings » occupent Rauschenberg à peine huit ans, entre 1953 et 1962, Schwitters, lui, aura « merzé » presque trente années durant, de 1919 à 1948. On voit trop bien où est la passion, et où elle n'est point...

Autre, également, l'espace: confiné, introverti, claustrophilique chez le Hanovrien, il accueille très tôt au contraire l'air et les espaces vides chez le Texan. Aux obsédantes obliques du premier s'oppose une certaine rigidité de la construction quasi néo-plasticiste (dominante des verticales et des horizontales) chez le second.

Celui-ci en effet, arrivé sur le champ de bataille au moment où, nous l'avons vu, l'« action painting » a du plomb dans l'aile, a opté pour la tendance plus rigoureuse de l'« abstraction chromatique », dite aussi « color-field painting », qu'illustrent principalement Barnett Newman, Mark Rothko et Ad Reinhardt. L'influence de Reinhardt est sans doute à l'origine des peintures « All-White » et « All-Black » que Rauschenberg expose en 1953, avant de se consacrer aux « combine-paintings »: depuis lors, Reinhardt, on le sait, n'a peint que des tableaux entièrement noirs.

De ce qui précède, il semble que l'on doive conclure que les « combine-paintings » résultent d'un judicieux dosage d'éléments plastiques empruntés à diverses sources. Il y a d'abord un assemblage de carrés et de rectangles, le tout d'une extrême solidité structurelle; là-dessus interviennent les collages de fragments de journaux et d'objets, dont chacun s'insère avec exactitude dans le cadre de l'un des carrés ou de l'un des rectangles en question, à moins qu'ils ne soient délibérément rejetés sur le pourtour de la toile, afin de n'en point rompre l'ordonnance interne; enfin, quelques jeux de pinceau, des jus, des coulures, etc., sont investis du soin d'établir un lien entre les éléments et entre les plans, de réintroduire l'harmonie au sein de la discordance. Comme il est normal, une analyse formelle de cette sorte, si elle établit la synthèse d'une structure néo-plasticiste, de collages dadaïstes et de peinture gestuelle, ne rend absolument pas compte de la dynamique créatrice de Rauschenberg. Alan R. Solomon affirme: « Le travail de Rauschenberg procède de manière intuitive, par la juxtaposition d'éléments qui à leur tour en suggèrent d'autres. Il ne fait pas d'études préliminaires et sait rarement quelle va être la forme finale de la pièce », ce que John Cage confirme à sa manière en écrivant: « Nous sommes fiers de ne pas savoir ce que nous faisons. » On peut en conclure que c'est un processus automatique, de caractère surréaliste, qui donne naissance aux « combine-paintings ». Mais Alan R. Solomon ajoute: « Il n'y a pas de messages secrets dans Rauschenberg, pas de témoignage de mécontentement social ou politique transmis en code, pas de considérations rhétoriques cachées sur la vie ou l'art en général, pas de symbolisme particulier accessible aux seuls initiés. Les confrontations énigmatiques qu'il nous offre



semblent demander une explication et elles nous forcent à les voir de plus près, à en rechercher la clef. Mais leur sens réel réside dans le simple fait que plus on les regarde, plus on est confronté avec des ensembles de significations. »

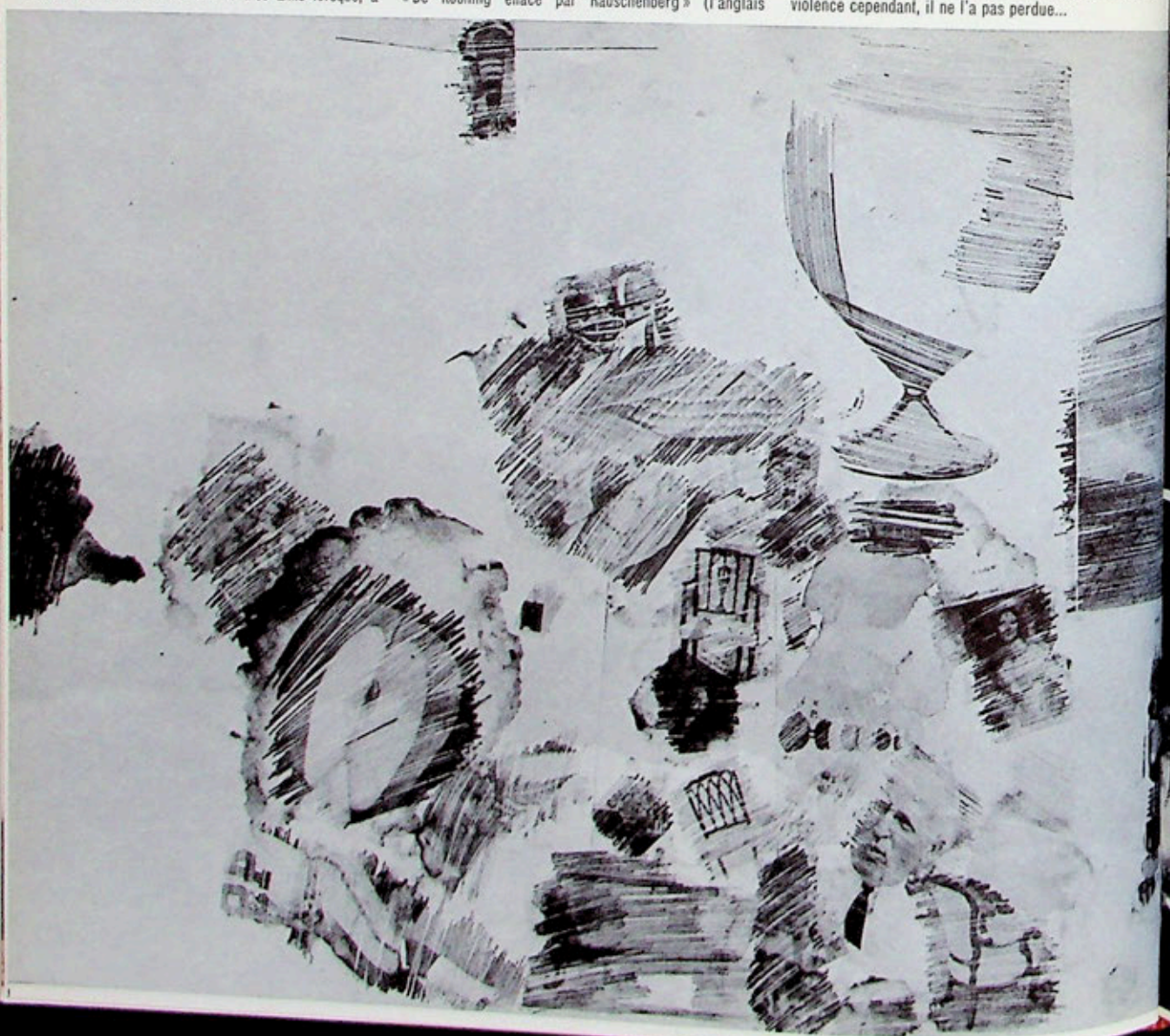
Certes, on peut admettre dialectiquement que se justifient, après des œuvres qui entendaient signifier et d'autres qui s'y refusaient, une troisième catégorie qui laisse le problème en suspens. Mais, si séduisante plastiquement que soit cette troisième solution, n'a-t-elle pas le grave inconvénient pour la conscience de l'artiste d'une immense facilité? A propos de Fahlström, Rauschenberg écrivait en 1961: « Les rapports logiques ou illogiques entre une chose et une autre ne constituent plus, désormais, un sujet satisfaisant pour l'artiste, qui prend conscience de plus en plus que, même au plus fort de sa fièvre dévastatrice et héroïque, il fait partie d'une continuité dense et incontrôlée qui n'a ni commencement ni fin dépendant d'une décision ou d'une action de sa part. » N'est-ce pas là tout simplement un aveu d'impuissance, une démission de la part de l'artiste qui renonce définitivement à agir sur le monde tel qu'il est et se cantonne dans le rôle brillant et vain du fabricant d'images? Aujourd'hui moins que jamais, il n'est souhaitable que le créateur renonce à tenir pour impérative la formule rimbaldienne: « Il faut changer la vie ». Face à un monde

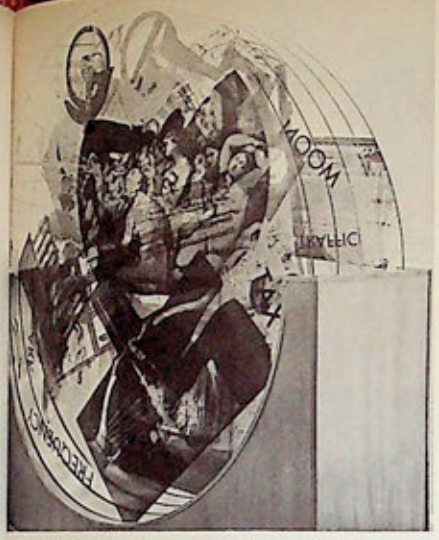
1 « Odalisque ». Combine painting. 203 × 63,5 × 63,5 cm. 1955-1958. Collection Mr et Mrs Victor Ganz.
2 « Rétroactive II ». Huile et sérigraphie sur toile. 211 × 160 cm. 1964.
3 « Odalisque » (une des faces du support). 203 × 63,5 × 63,5 cm. Coll. Mr et Mrs Victor Ganz.

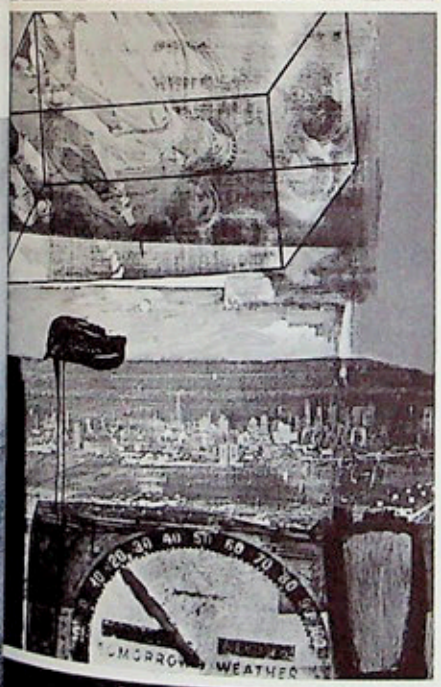
HELP!

qui a un sens, lui, l'œuvre qui se refuse à assumer une signification, même très vague, est une manière de déposer les armes de l'esprit. Nous sommes alors dans l'esthétique et nulle part ailleurs. « Car, disait Pierre Reverdy, il ne s'agit pas de faire vrai; le vrai d'aujourd'hui en art est le faux de demain. C'est pourquoi les poètes n'ont jamais eu aucun souci du vrai, mais toujours, en somme, du réel... »

Ce sens du réel, Rauschenberg cependant nous avait paru le posséder comme bien peu d'autres. Si la plupart des « combine-paintings », aujourd'hui, nous touchent par leur charme, leur raffinement, leur côté « haute couture » même, il ne faut pas oublier ce que fut la puissance explosive de cet art, ici et là encore intacte. Je me souviens de l'émotion de mes amis lorsque, à l'Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme organisée chez Daniel Cordier, en 1959, Rauschenberg envoya, sur le conseil de Duchamp, « Bed » — un lit vertical, somnambulique, tout poisseux de déjections picturales. Je doute qu'en le revoyant maintenant, je serais plus sensible à l'exquise qualité du coloris qu'à la provocante agressivité de l'objet. Car, dans ce cas précis, l'intention subversive ne fait aucun doute et son efficacité non plus, chacun se sentant mis en cause jusque dans son sommeil et dans sa vie amoureuse, atteint au centre même de sa vie privée. Sur le plan plus limité de l'agression artistique, a-t-on jamais été plus loin que Rauschenberg achetant à De Kooning (qu'il admira naguère) un de ses dessins, l'effaçant et l'exposant ensuite sous le titre: « De Kooning effacé par Rauschenberg » (l'anglais « erased » est plus fort)? La férocité du geste est inouïe et va très au-delà des lois de la jungle qui régissent d'ordinaire le petit monde des arts. En regard, la moustache de la Joconde est une galante boutade. D'une insolence plus légère, le texte du fameux câble répondant à l'invitation d'exécuter un portrait d'Iris Clert: « Ceci est un portrait d'Iris Clert puisque je le dis. » (« This is a portrait of Iris Clert if I say so. ») Néanmoins, on aura remarqué que ces trois exemples échappent de plus en plus totalement à la définition des « combine-paintings ». C'est à se demander si la vraie voie de Rauschenberg n'était pas dans l'objet (ou dans le geste-objet, dans une variante du « happening ») et si la guerre qu'il a déclarée à l'« action-painting », avec une rare violence cependant, il ne l'a pas perdue...







En effet, outre l'épisode De Kooning, il y a ce tableau-collage de 1957, « Factum », exécuté en deux versions où tous les éléments peints à la main sont strictement identiques d'un exemplaire à l'autre. C'était prouver, évidemment, que la subjectivité de la touche, tant prisée par les expressionnistes abstraits comme véhicule du subconscient, était un leurre puisque ses effets pouvaient être aussi facilement répétés que les fragments de journaux identiquement présents, eux aussi, dans les deux versions de « Factum ». Or, en 1962, Rauschenberg emprunte à Warhol le procédé de report photographique par sérigraphie. Dès lors, les collages de photos de journaux perdant toute raison d'être, disparaissent au profit de ces reports sérigraphiques, rehaussés de quelques touches de couleur. En d'autres termes, le collage devient alors de la peinture. Et, chose étrange, Rauschenberg est alors envahi d'un immense et continu bégaiement: d'une toile à l'autre, on voit reparaître, dans des lieux à peine différents, le même aigle, le même parachutiste, le même portrait de Kennedy, le même nu de Velasquez, le même moustique, etc., non pas deux fois, comme dans « Factum », mais dix fois, vingt fois. En 1964, Rauschenberg reçoit le grand prix de peinture de la Biennale de Venise et cesse de peindre: la peinture s'est vengée.

« Former des monstres et unir des formes et des apparences discordantes, cela ne coûte pas plus de trouble à l'imagination que de concevoir les objets les plus familiers », écrivait David Hume dans sa « Recherche sur l'entendement humain » (1748). Dans cette perspective, en effet, toutes choses sont égales si l'esprit ne les prend pas au sérieux: nous sommes dans un jeu dont le ressort ludique lui-même s'affaiblit, jusqu'à disparaître. Il en va à cet égard des peintures-sérigraphies comme des fragments flottant librement à la surface de la grande cuve de Fahlström (« Le petit général », 1967). Si le portrait de Johnson rencontre un crucifix, un phallus, le nez de De Gaulle ou un panonceau Esso, c'est amusant, certes, mais juste un peu: le hasard lui-même est désamorcé puisque dépouillé dès le départ de toute importance, de toute signification éventuelle, de toute chance d'échapper au hasard.

Dans un petit livre qu'il vient de publier, Noël Arnaud s'est amusé à tirer le maximum de solutions lyriques des vingt-quatre mots qui composent le vocabulaire « Algol » (destiné à la programmation de machines électroniques). Avec les images sérigraphiques de 1962-1964, Rauschenberg s'est affronté à un problème sensiblement identique. Mais si l'entreprise de Noël Arnaud relève essentiellement de l'humour, tel ne me paraît pas être le cas pour Rauschenberg, prisonnier d'une conception philosophique à mes yeux d'autant plus fâcheuse qu'elle l'éloigne de son véritable génie. Car la disparition des collages succède à une spectaculaire offensive, celle de 1961, au cours de laquelle l'inventeur des « combine-paintings » s'abandonne au lyrisme le plus véhément. Lequel lyrisme s'affirme dans l'écart maximum avec la toile et ses deux dimensions, s'évade par conséquent de la discipline perpendiculaire et se refuse la couleur, mais pour choyer les solutions du délire, de l'irrationnel et de la provocation. De cette tumultueuse et glorieuse année 1961, la récente exposition de l'ARC (Musée d'art moderne de la ville de Paris) ne proposait que « Trophy III (for Jean Tinguely) », théâtrale fenêtre ouverte sur le vide, à quoi il aurait fallu ajouter ces incroyables chariots de clochards, instables équilibres de ferraille et de vieilles planches, « Empire I » et « Empire II », pour ne point parler d'« Aenfloga » ni de « Coexistence », anti-peintures consommées.

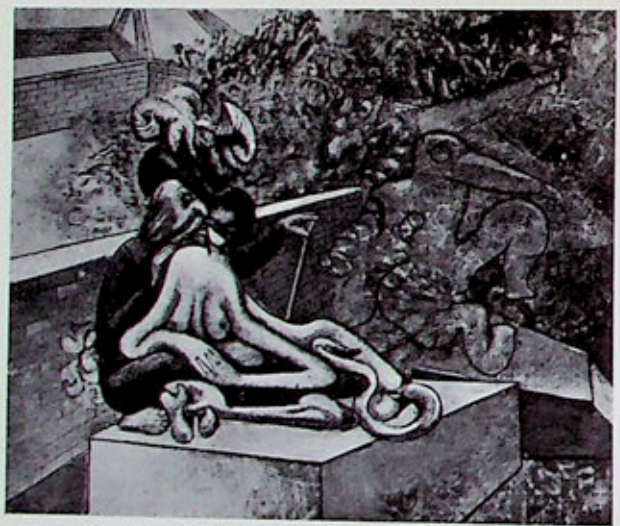
Que s'est-il passé dans l'esprit de Rauschenberg à ce tournant décisif de 1961-1962 où il allait renoncer à ses

1 « Drawings room ». 58 X 73 cm. 1963.
2 « Revolvers I ». Mixed media. 198 X 195,5 X 62 cm. 1966-1967.
3 « Trap ». Huile et sérigraphie sur toile. 101,5 X 76 cm. 1964.
4 « Soundings ». 1967.

Le Docteur La Caze et sa collection

Suite de la page 8

On a reconnu au passage, dans cette énumération, les chefs-d'œuvre les plus célèbres du Louvre, ceux qui font la gloire de la Grande Galerie, ainsi que des pièces, parmi les plus belles, des Ecoles flamande, hollandaise ou espagnole. Avec une générosité incomparable, Louis La Caze légua, en effet, à sa mort toute sa collection au Louvre, sans aucune condition, laissant celui-ci libre de la répartir à sa guise. Frédéric Reiset, vieil ami de La Caze et grand connaisseur, y opéra un choix judicieux... mais, parmi les œuvres envoyées en province, se cachent nombre de tableaux curieux comme le Sigrist de Vienne (voir page 7) ou délicieux comme l'esquisse de Dumont le Romain à Saint-Omer.



Max Ernst: « *Henri IV, la lionne de Belfort, un ancien combattant* », 1935.

On nous demande de signaler que ce tableau a été volé, le 12 mars 1969, dans l'appartement parisien du peintre Matta.

Certes les toiles collectionnées par La Caze étaient de valeur inégale: il le savait mais n'avait jamais eu le cœur d'en revendre une seule. Rochefort, décidément peu tendre pour lui, raconte qu'il ne « crut » pas au *David jouant de la harpe devant Saül*, de Rembrandt, (aujourd'hui au Rijksmuseum de La Haye...) Cette anecdote est-elle exacte où Rochefort aurait joué le beau rôle?, peut-on, de toutes façons, en vouloir à l'homme qui, pratiquement, fit entrer la peinture du XVIII[e] siècle français au Louvre et lui donna la *Bethsabée* de Rembrandt, *La Bohémienne* de Frans Hals, *Le Pied-Bot* de Ribera et sept admirables esquisses de Rubens? Il existe entre tous ces chefs-d'œuvre une frappante unité. Peintre, Louis La Caze s'est intéressé aux coloristes, aux morceaux d'un métier savoureux; « je n'aime que les peintres ayant de la tatouille » avait-il coutume de dire. Il a recherché avec prédilection les esquisses où se révèlent davantage la main et la sensibilité de l'artiste: ce goût l'orienta vers le XVIII[e] siècle français, qu'il fut un des premiers à redécouvrir, bien avant les Goncourt, et vers les Ecoles du Nord, riches en beaux praticiens.

Tous ces chefs-d'œuvre nous sont aujourd'hui familiers, mais avoir été capable d'apprécier, en un temps où ils étaient oubliés, à la fois Le Nain, Champaigne, Watteau et Téniers (il en possédait une vingtaine...), Rembrandt, Hals, Rubens, montre une singulière acuité de jugement... Il n'est pas exagéré d'écrire qu'il y avait du génie en La Caze. Le vieux collectionneur voulait que tous participent à cette fête du cœur, de l'esprit et des yeux qu'il vivait chaque jour dans son petit hôtel encombré de toiles: « Il y a trois sortes de collectionneurs » avait-il coutume de dire, « ceux-ci achètent des tableaux pour les avoir; ceux-là pour que les autres ne les aient pas; les troisièmes pour en jouir et en faire jouir ». Le docteur La Caze avait choisi d'être le plus généreux de tous.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir au Louvre, Galerie Mollien, l'exposition: *Hommage à Louis La Caze* (avril-septembre 1969), et consultez-en le catalogue (préface de S. Béguin; notices de C. Constans). De nombreux articles ont été publiés sur Louis La Caze à l'occasion de l'entrée de sa collection au Louvre. Citons aussi plus récemment, P. Ratouis de Limay, *Trois collectionneurs du XIX[e] siècle*, « Le Dessin », juin-juillet 1938.

RAUSCHENBERG

(Fin)

plus folles tentations? Il se purge alors, diraient nos bons pères, de ses derniers accents de romantisme: on va bientôt pouvoir le récupérer... John Cage aidant, le voilà enfin débarrassé de cette vieille manie de communiquer à l'œuvre ses transes profondes. Deux années de rééducation, au cours desquelles on le dresse à assembler dans un ordre variable et insignifiant les mêmes images-robots, avec pour l'achever la saine gymnastique des ballets Merce Cunningham, grâce à laquelle vont s'effacer, espère-t-on, les dernières velléités de révolte. Au terme de tant de laborieux efforts, le zombie-Rauschenberg est devenu prêt à répondre aux grandes espérances qu'on a fondées sur lui. Il s'agit ni plus ni moins de jeter le plus grand discrédit possible sur toute subjectivité, et en même temps de démontrer (corollairement) que la technologie est en mesure de se substituer efficacement à l'imagination individuelle. « Le plus grand bonheur de l'homme est dans son imagination », écrivait le marquis de Sade, ce que les technocrates ont depuis longtemps traduit par: « Le plus grand danger pour la société, c'est l'imagination de chacun. » L'EAT (Experiment in Art and Technology) n'a pas d'autre but que de mettre l'imagination créatrice au service du conformisme économique, politique et social. Son vice-président se nomme Robert Rauschenberg. Il donne l'exemple avec ses « Revolvers »: ce sont cinq disques de plexiglas sur chacun desquels, par sérigraphie, ont été reportées des images « ready-mades » (schémas techniques, photographies, etc.) qui se malaxent par transparence, la rotation étant obtenue au gré du spectateur. L'intervention de celui-ci est sans doute une bonne chose, mais c'est pour mieux le convaincre, en l'amusant, de son impuissance puisque les superpositions d'images n'ont pas d'autre fin ici que de captiver le regard pour mieux assoupir l'esprit. « La poésie est en roue libre » (« Poetry is free-wheeling »), déclarait John Cage. C'est dire, à la vérité, qu'elle a cessé de compter dès lors que toutes les associations d'images, ou de mots, se valent...

Ainsi en va-t-il de la machine électronique (non présentée à Paris) à la surface de laquelle la voix humaine déclenche la vision subite d'une forêt de chaises. Ce n'est même pas un hommage à Ionesco, plutôt à Joseph Prudhomme, je veux dire à Renan qui, il y a un siècle, nous assurait déjà que le merveilleux, c'était la science. Le magicien, c'est l'employé de l'EAT qui viendra à domicile égayer les fêtes de famille et transformera votre armoire à glace en feinte astronef! Il est assez touchant, cependant, de remarquer combien Rauschenberg se montre timoré depuis qu'il s'appuie sur les ressources illimitées de la technologie moderne. Car ses « Revolvers », ce ne sont que des Fahlström électrifiés et sa machine à faire voir les chaises, ce n'est qu'une « accumulation » d'Arman devenue électronique! Faut-il en conclure que l'artiste qui a recours à l'EAT, c'est l'artiste qui a perdu toute confiance en ses propres pouvoirs et, sous des prétextes fallacieux, se mue en « conseiller artistique » de l'industrie? Pour ma part je crains bien que ce ne soit là la conclusion fatale de l'empirisme analytique dès l'instant qu'il inspire seul la « conduite » (selon l'expression de Robert Lebel) de l'artiste. Je ne me résigne point pourtant à considérer Rauschenberg comme un artiste du passé: les admirables lumières qui se jouent dans les « combine-paintings » ont compté et compteront longtemps au nombre des causes d'exaltation, de métamorphose et de dépassement que nous propose l'art du XX[e] siècle. Tant d'excès surprenants ne conduiraient-ils donc qu'à une ambition de « manager », dans le style Burnham? Non, non: je me persuade qu'un jour (un beau jour en vérité) Robert Rauschenberg s'arrachera aux toiles d'araignée d'une philosophie conformiste et déchaînera à nouveau dans l'enfer morose de l'art contemporain ses troupeaux de chèvres folles et ses convois de brouettes ivres.

L'ŒIL

du décorateur

62

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

A LONDRES: un "mews" transformé

La maison de Mlle Vivian Clore était un très classique « mews » londonien, l'un de ces petits bâtiments bas qui abritaient jadis des écuries: en donnant carte blanche à Rubin de C. Albrizzi, décorateur, et à J. Anthony Cloughley, architecte, tant pour décider de la disposition intérieure que pour choisir l'ameublement, Vivian Clore a transformé le mews en un petit hôtel particulier, une sorte d'écrin moderne, mais extrêmement feutré. A l'extérieur, le changement est peu apparent, bien que les fenêtres aient reçu un encadrement de bronze et que la couleur soutenue de la façade, accordée au ton de ces encadrements, contraste avec les façades blanc-beige des maisons voisines. A l'intérieur, grâce aux plafonds surélevés, aux volumes nouveaux créés dans chaque pièce, plus rien ne rappelle le rythme vertical de l'ancien mews. Pour atténuer l'impression de séparation entre les étages, deux escaliers ont été construits, l'un au fond de l'entrée, l'autre, en colimaçon, dans le salon, tandis qu'une ouverture entre les deux niveaux relie le rez-de-chaussée et la galerie-bibliothèque de l'étage. L'unité de tout le volume intérieur est soulignée par une décoration très homogène, généralement en camaïeux de beiges ou de gris, rehaussés seulement par les tonalités vives des moquettes, des meubles et des surfaces en perspex qui se reflètent à l'infini par le jeu des portes d'acier et des panneaux de glace.

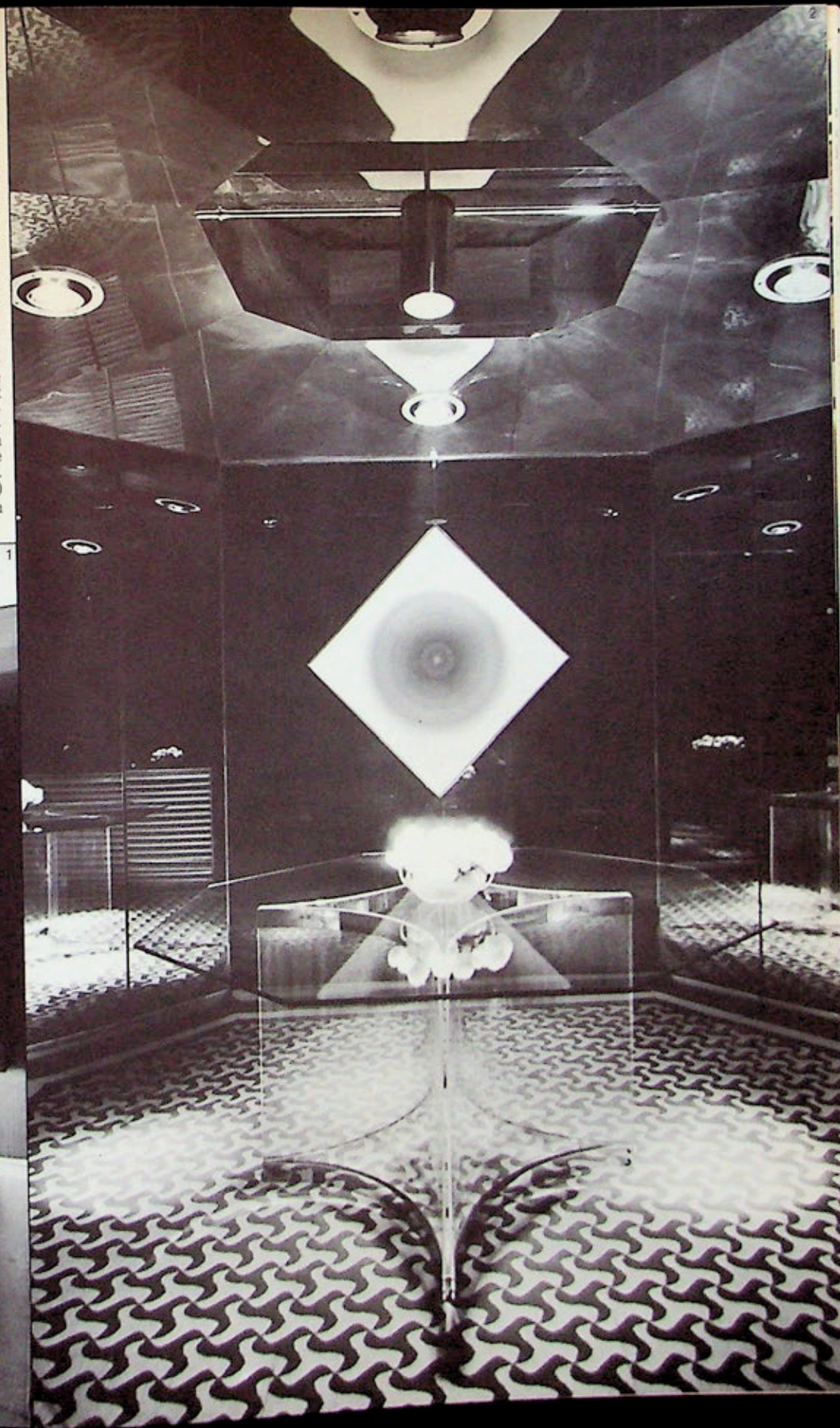
Photos Marc Lavrillier

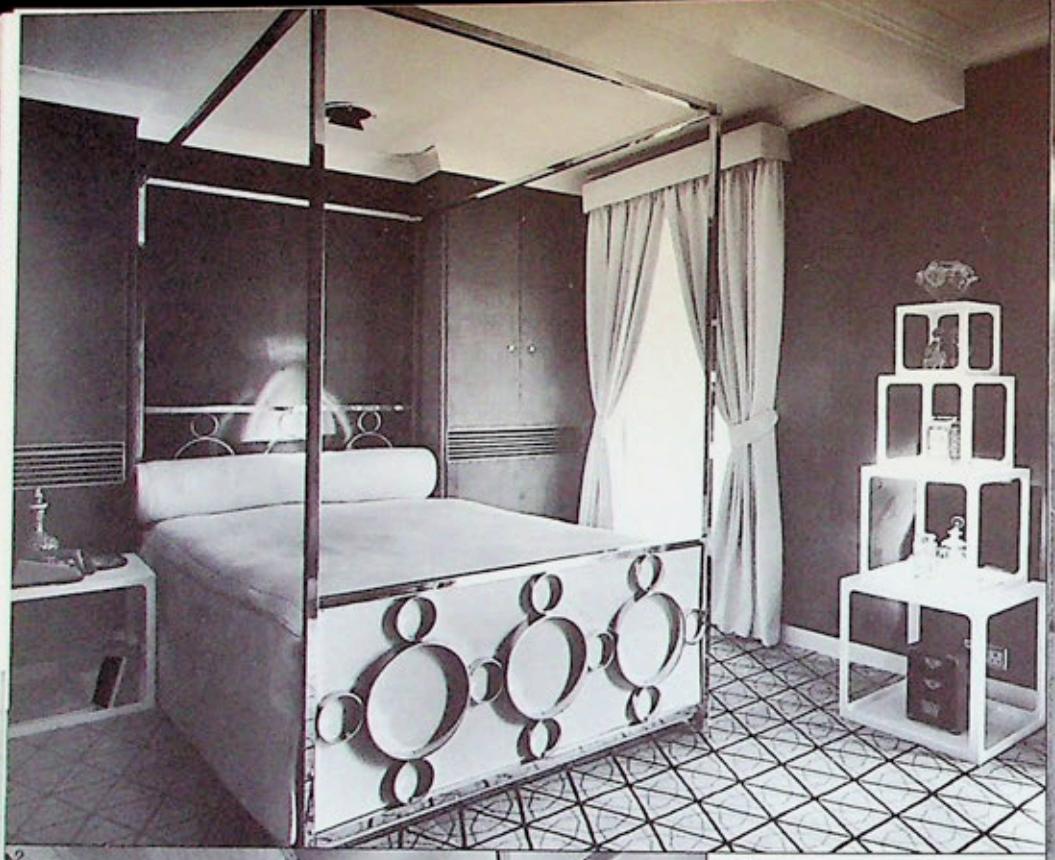
Dans le salon, ...piètement d'aci... ...e colon à rayur... ...eige, encadrent ... ...plateau de v... ...oncave en persp... ...e cheminée, une... ...Henry Moore; de... ...es lampes pos... ...ces en persp... ...eflètent dans l... ...eaux de verre ... ...rgent. D'autres ... ...n perspex blan... ...omme des tab... ...ont distribués ... ...es murs sont ... ...urs de lin grè... ...adrés de filets... ...Deux natures m... ...ur la table à tré... ...pex, une sculptu... ...Paolozzi, près ... ...quelques objets ... ...ents entrelacés ... ...plètent le décor. ...ntensité réglabl... ...ar cinq spots ... ...Atlas low voltag...

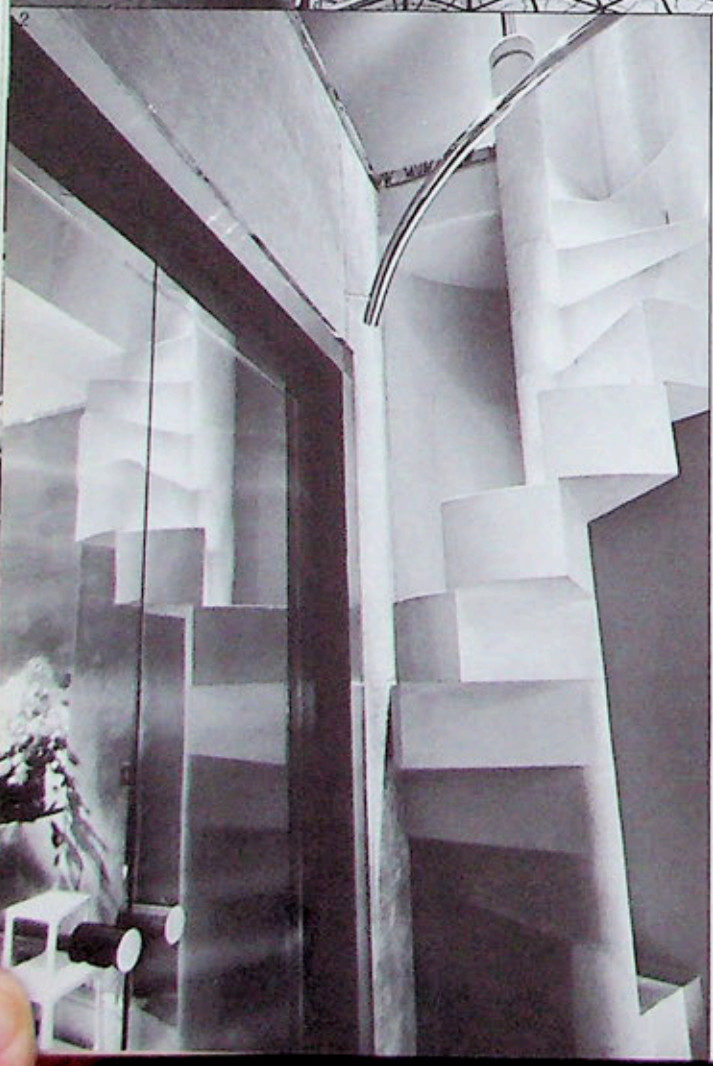
La salle à m... ...égende en page

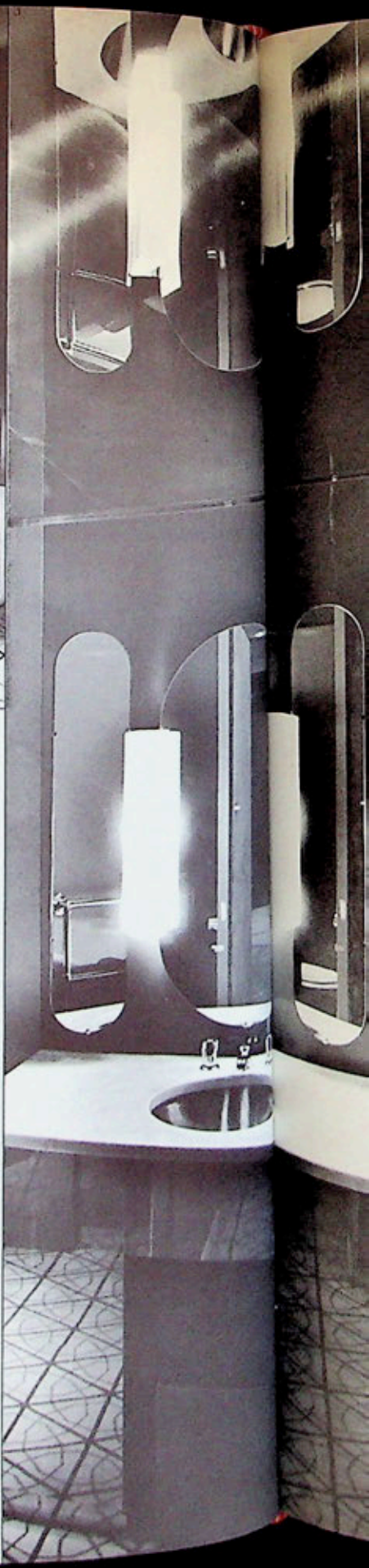
1 Dans le salon, deux canapés à piètement d'acier, recouverts de coton à rayures marron et beige, encadrent la table basse à plateau de verre et pied concave en perspex moulé. Sur la cheminée, une sculpture de Henry Moore; de chaque côté, des lampes posées sur des cubes en perspex bronze se reflètent dans les deux panneaux de verre teinté gris argent. D'autres cubes creux, en perspex blanc, s'emboîtant comme des tables gigognes, sont distribués dans la pièce. Les murs sont tendus de velours de lin grège foncé, encadrés de filets d'aluminium. Deux natures mortes de Dali, sur la table à tréteaux en perspex, une sculpture en acier de Paolozzi, près du canapé, et quelques objets dont des serpents entrelacés de Rubin complètent le décor. L'éclairage, à intensité réglable, est diffusé par cinq spots au plafond. (Atlas low voltage spot lights.)

2 La salle à manger (voir la légende en page 54).



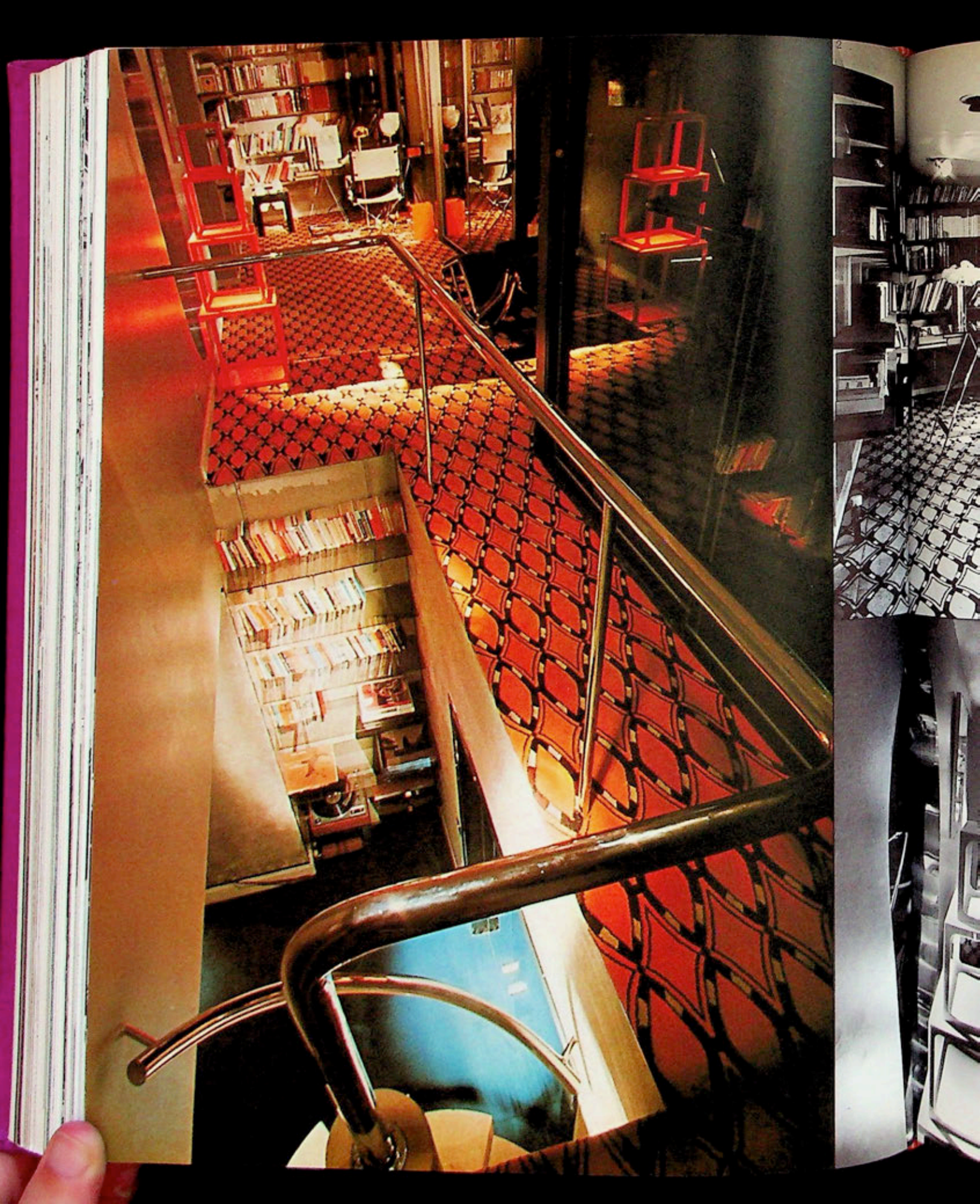


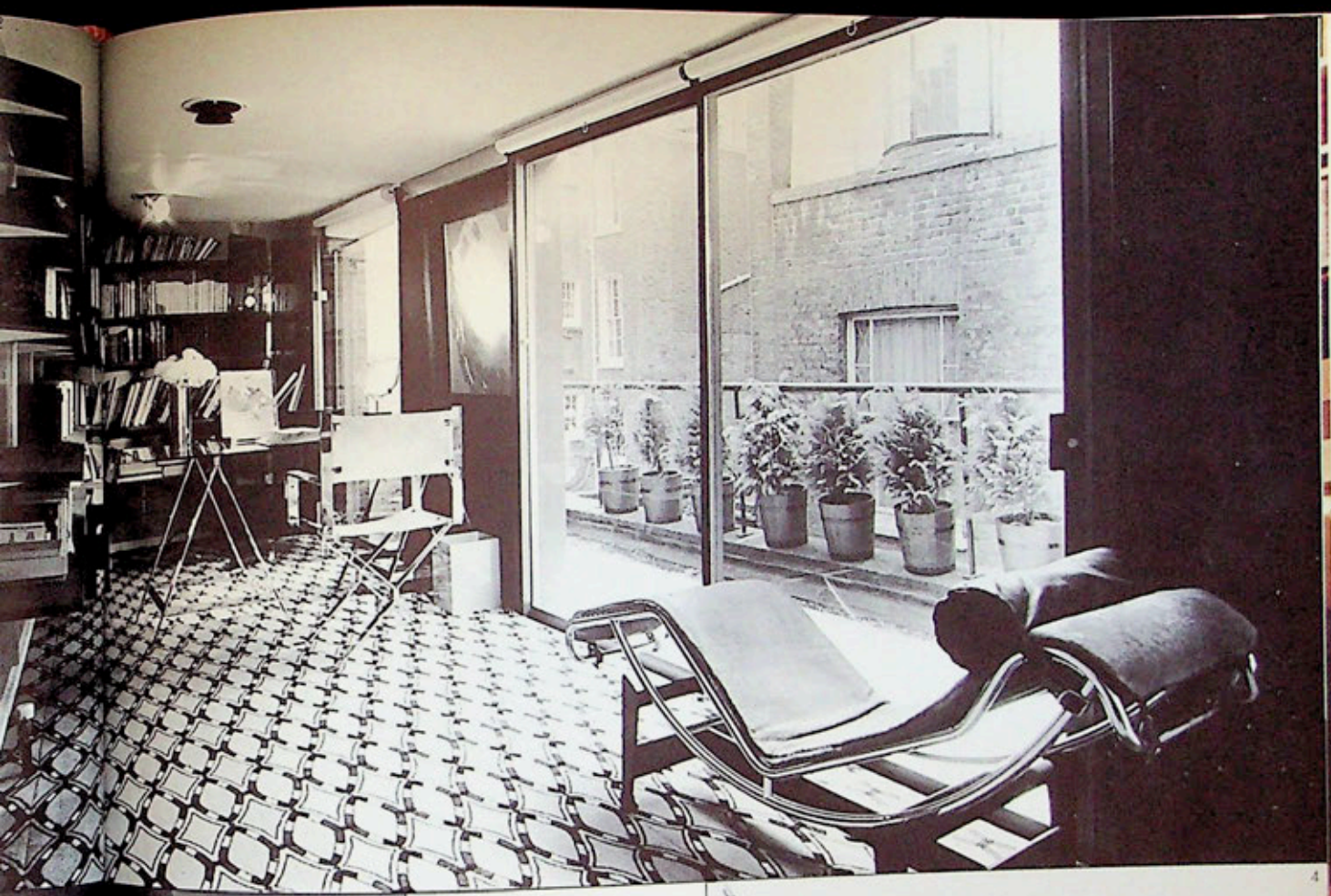




1 Dans la chambre à coucher, les murs sont tendus de velours turquoise; la moquette à dessins turquoise et marron se prolonge dans la salle de bains. Le lit à colonnes, conçu par Rubin de C. Albrizzi, est recouvert de piqué blanc assorti aux rideaux. Des cubes en perspex servent d'étagère et de table de nuit. De chaque côté du lit, les radiateurs surmontés de profonds placards disparaissent sous la tenture. **2** L'escalier à vis, en pierre, situé entre le salon et la salle à manger, monte vers la galerie-bibliothèque du premier étage. **3-4** Les murs de la salle de bains sont garnis de panneaux en perspex bleu turquoise entrecoupés de panneaux tendus de feutre de même couleur. Les portes et tiroirs du lavabo-coiffeuse sont plaqués à l'extérieur comme à l'intérieur d'acier inoxydable. Toute la pièce se reflète dans le plafond d'aluminium et dans le panneau de verre teinté, à droite de la baignoire.

Page 53: La salle à manger est octogonale, tout comme la table à plateau de verre et piètement en perspex. Le dessin beige et turquoise de la moquette — inspiré de motifs décoratifs de l'Alhambra — a été étudié pour que la bordure suive la construction octogonale de la pièce. Des huit panneaux, quatre sont en verre teinté gris argent, les quatre autres en perspex bleu foncé. Une claire-voie occupe le centre du plafond en aluminium poli. Au mur du fond, « Rotation bleue » de Rotan.





1-3 Cette galerie-bibliothèque a été gagnée au premier étage sur une terrasse déjà existante (ci-contre à droite). Les grandes baies coulissantes en verre teinté bronze viennent se glisser devant les deux panneaux en bronze anodisé. La moquette à dessins d'un ton orange très vif met dans cette pièce une atmosphère de gaîté et de soleil (ci-dessus). L'escalier en colimaçon descend dans le « puits » qui communique avec le salon (page ci-contre). Un peu plus loin du même côté, derrière une étagère en cubes de perspex orange, s'ouvre un œil-de-bœuf géant permettant de regarder vers l'escalier qui monte de l'entrée (ci-contre à gauche). Les étagères à livres sont tendues de feutre beige.

Photos Marc Lanvin et Françoise Masson

Ch

L'un des pro
importante;
tions sans a
salon, dans
mètres de lo
autres par d
CAIM (Créa
établi par le
ment adapté
incorporant
Toutes ces

1 Une porte
panneaux lac
quer la salle
bibliothèque.
rement réser
la musique.
également la
les panneaux
des placards
cales, à côté
sur l'entrée.
et les rayon
que sont laq
éléments de
en glace. A
cuir de V. M
Formes Nouv
près d'un vo
devant la ba
loggia qui se
jardin d'hive
Poul Kjaerho
table de verr
Kastholm (Fe
table de la s
premier plan
plafond lumi
thèque qui e
sculptée en
2 Dans la sa
mur recouve
foncé, « Pur
France), au-
bureau (voir
maître de m
partitions m
graphies de
d'un lion, ra
en Afrique.
3 La salle à
la bibliothèq
séjour, com
par des rayo
coulissantes
(B.S.N.) don
en tube de
fond, un me
XVII[e] siècle
entre les fe
de stores bl

Chez un musicologue

L'un des problèmes essentiels qui se posaient ici était de faire place à une discothèque et à une bibliothèque musicale très importante; elles constituent un élément majeur dans l'agencement intérieur, mais le parti adopté, très souple, offre des solutions sans aucune monotonie. Il y a des disques, des livres, des archives, dans la bibliothèque naturellement, mais aussi dans le salon, dans la salle à manger, la chambre à coucher et la salle de bains. Ils sont disposés tantôt sur des rayonnages de quatre mètres de long, tantôt sur des étagères de verre, ou bien dans des placards, fermés les uns par des portes de bois laqué, les autres par des panneaux gainés de tissu. L'ensemble de l'installation a été conçu et réalisé par Maurice Bentz — membre du CAIM (Créateurs d'Architecture Intérieure et de Modèles) — qui a suivi, d'autre part, pour la salle de séjour, le programme établi par les décorateurs Devaux et Kiener. Maurice Bentz a également mis au point différents modes d'éclairage, spécialement adaptés à la destination de chaque pièce, de chaque zone d'habitation: plafonds lumineux en verre, « plafonds-sculptures » incorporant des lampes, spots orientables glissant sur des rails fixés au plafond ou sur des tiges verticales le long des murs. Toutes ces « variations » parfaitement étudiées donnent son style à l'appartement.

1 Une porte formée de cinq panneaux laqués fait communiquer la salle à manger et la bibliothèque. Celle-ci est entièrement réservée aux livres sur la musique. Dans la paroi du fond, également laquée tête de nègre, les panneaux de droite ferment des placards d'archives musicales, à côté de la porte donnant sur l'entrée. Tous les montants et les rayonnages de la bibliothèque sont laqués gris, avec des éléments de séparation verticaux en glace. A droite, un canapé en cuir de V. Magistretti (Cassina, Formes Nouvelles). A gauche, près d'un voilage bleuté (Knoll) devant la baie donnant sur une loggia qui sera aménagée en jardin d'hiver, trois chaises de Poul Kjaerholm autour d'une table de verre de Fabricius et Kastholm (Formes Nouvelles). La table de la salle à manger, au premier plan (Tecno) reflète le plafond lumineux de la bibliothèque qui est une composition sculptée en staff de Maurice Bentz.
2 Dans la salle de séjour, sur le mur recouvert d'un tissu bleu foncé, « Punjab » (Seckers France), au-dessus du grand bureau (voir pages suivantes), le maître de maison a groupé des partitions musicales, des photographies de musiciens et... celle d'un lion, rapportée d'un voyage en Afrique.
3 La salle à manger, située entre la bibliothèque et la salle de séjour, communique avec celle-ci par des rayonnages et des portes coulissantes en glace fumée (B.S.N.) dont les armatures sont en tube de fer traité nickel. Au fond, un meuble florentin du XVII[e] siècle incrusté d'ivoire, entre les fenêtres garnies de stores blancs (Filtrasol).

Photos Marc Lavrillier et Françoise Masson

Dans la salle de séjour, les chaufeuses et la banquette d'angle, longue de 4 mètres avec un retour de 3 mètres, sont recouvertes d'un natté de laine blanche de Placide Joliet (distribué par Yves Halard). La plinthe du socle est en nickel. Sur les tables basses de Fabricius et Kastholm (Formes Nouvelles), la lampe « Vacuna » d'Eleonore Riva et une sculpture de M. di Teana. Les rayonnages et les murs sont laqués blanc nacré. La disposition des lampes dans les étagères donne à la fois un éclairage d'ambiance et des accents lumineux orientés sur les objets de collection répartis entre les livres. Deux bars sont aménagés au-dessous, dans l'épaisseur des cloisons. Deux tapis grecs couleur « palissandre » (Mobilier International) recouvrent en partie la moquette blanche à chevron (Balsan, hors collection) utilisée dans tout l'appartement. Au fond, à gauche, une chaise longue de Charles Eames, capitonnée de cuir noir. Dans l'angle, une corbeille à papier de Danese. Fauteuil pivotant de Nielson (collection Hermann Miller, Mobilier International) devant le bureau. Celui-ci comporte une série de caissons roulants, contenant la machine à écrire, les classeurs, les rangements divers. Ils sont en orme verni, gainé sur un côté de tissu « Punjab » bleu foncé (Seckers France). Le même tissu recouvre, à droite, le placard abritant la chaîne Haute-Fidélité (qu'on ne voit pas sur notre photo) et le mur au-dessus du bureau, dans lequel les haut-parleurs sont dissimulés derrière des photographies. Les spots du plafond sont réglables par rhéostat.

1

2

1 Pour la chambre à coucher, Maurice Bentz a créé un type de luminaire, en acier inoxydable, qui permet une bonne répartition de l'éclairage sans fil visible: de petites lampes pivotantes orientables sont fixées à des rampes allant du sol au plafond. Les murs sont tendus de tissu beige « Coraki » (Seckers France). Le décorateur a également dessiné le lit, dont les montants sont en tôle pliée laquée noir. Il est recouvert de tissu « Zebba », chamarré brun et vert, assorti aux tons bleu-vert changeants du grand rideau au fond (Seckers France), devant lequel est placé un petit bureau d'époque Louis XVI. Les stores en tissu plastifié, à droite et à gauche, glissent devant une discothèque.

2 Les murs de la salle de bains sont tendus de papier-bois japonais (Nobilis). Un revêtement de pâte de verre couvre la paroi au-dessus de la baignoire, dont le coffrage, prolongé par une banquette, est en bois laqué noir, avec un panneau latéral en noyer verni. L'étagère de verre, à droite, ouvre dans sa partie basse, vers la baignoire et, dans sa partie haute, vers le lavabo, situé plus à droite. Le bandeau de bois laqué noir, sur le mur de gauche, constitue le porte-serviette. Les panneaux du plafond lumineux en verre thermolux (Saint-Gobain) sont encadrés de noyer. L'autre partie de la pièce comporte aussi une bibliothèque et un second plafond lumineux.

3 Vue de la bibliothèque vers la salle à manger. L'éclairage incorporé au plafond comporte, outre la rampe qui en fait le tour, deux types de lampes, donnant les unes une lumière d'ambiance, les autres une lumière forte dirigée sur des points précis. Au premier plan, des sièges de Poul Kjaerholm autour d'une table ronde de Fabricius et Kastholm (Formes Nouvelles). Dans la salle à manger, près de la table de marbre (Tecno), deux chaises de Jacobsen. Les murs sont gainés d'une tenture murale blanc nacré, « Jaipur » (Seckers France). Sur la paroi visible ici, une peinture de Tchelitchev entre un chat japonais du XVII[e] siècle et un tableau de Giacometti. Ils sont suspendus à des tiges mobiles sur un rail nickelé fixé au plafond et peuvent ainsi être facilement déplacés pour dégager des placards — destinés encore aux archives musicales — qui s'ouvrent par simple pression, sans aucune poignée. L'éclairage ici est constitué par des spots orientables glissant sur une rampe (Jumo). Ils sont dirigés sur les tableaux et créent dans la pièce une ambiance lumineuse originale et personnalisée.

oucher,
un type de
xydable, qu
artition de
ble: de peti
orientables
es allant
murs sont
« Coraki »
écorateur a
t, dont
côle pliée
uvert de
rré brun et
leu-vert
ideau au
devant
tit bureau
s stores
te et à
t une

de bains
bois
evêtement
e la paroi
re, dont le
une ban
é noir,
l en noyer
e, à droite.
sse, vers
partie
tué plus à
ois laqué
che,
tte. Les
mineux en
Sobain)
L'autre
orte aussi
second

e vers la
ge
mporte,
it le tour.
lonnant
ambiance.
orte
récis. Au
s de Poul
table
stholm
s la salle
le de
naises de
t gainés
anc nacré,
ce). Sur
einture
chat
et un
s sont
obiles
u plafond
lement
les
ore aux
i
ssion,
éclairage
spots
ane
rigés sur
ns la
neuse
e.

1

2

Dominique Lacambre

Ur
en

Nous avons
décidé, pour
reste accord
près de la m
la grange ab
de vêtements

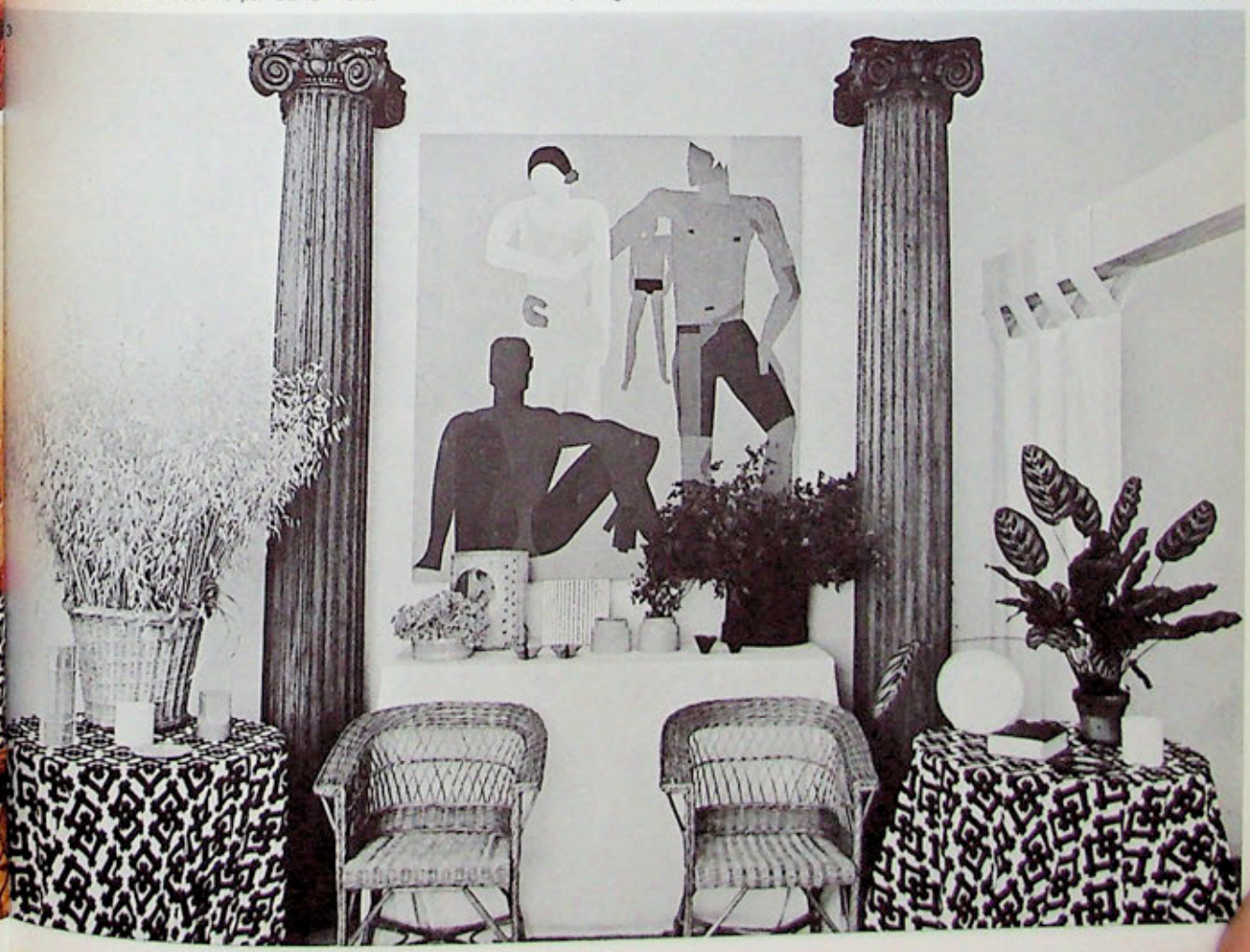
1 Quand David
utilisent la sall
froids ou des p
rondes général
sont groupées
d'un tapis impr
noir et blanc a

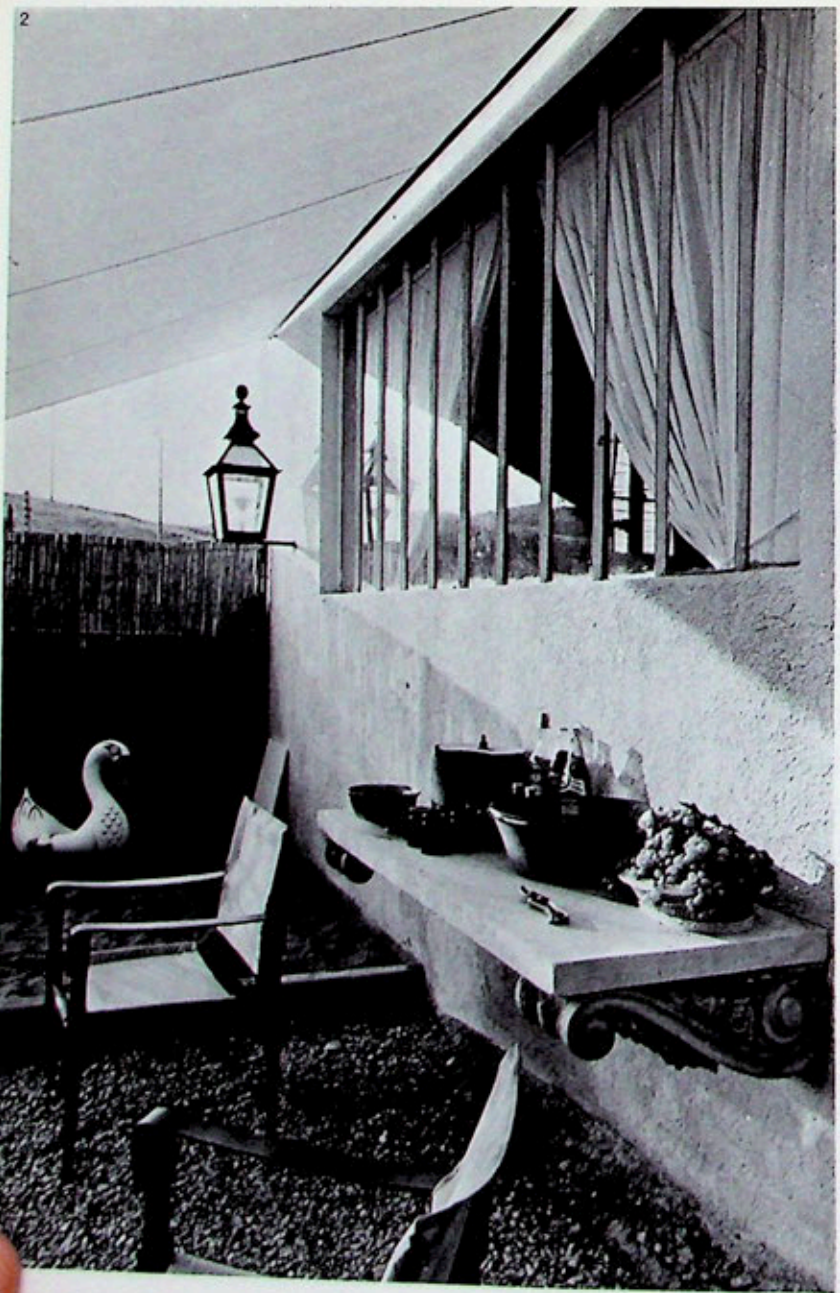
Une piscine entre quatre murs

Nous avons déjà montré dans L'Œil (n° 154, octobre 1967) la maison du décorateur anglais David Hicks à Roquebrune. Il a décidé, pour la rendre plus agréable encore, d'y ajouter une piscine et un pavillon de bains. Mais il a tenu à ce que l'ensemble reste accordé au site du village et que seuls les initiés puissent en deviner l'existence. Pour cela, il a transformé une vieille grange, près de la maison, laissant volontairement l'extérieur tel qu'il était, avec ses vieilles pierres patinées par le temps. L'intérieur de la grange abrite aujourd'hui un salon — qui peut aussi servir de salle à manger et de cuisine à l'occasion — une pièce pour changer de vêtements et une salle de bain. La piscine, creusée derrière la grange, est protégée par des claies de roseaux et des haies vives.

1 Quand David Hicks et sa femme, Lady Pamela, utilisent la salle de séjour pour des repas froids ou des pique-niques, les quatre tables rondes généralement dispersées dans la pièce sont groupées au centre. Elles sont recouvertes d'un tapis imprimé, dont le motif géométrique noir et blanc a été dessiné par David Hicks. Pour les repas, on y pose de petites nappes de lin blanc épais. Le maître de maison aime placer ainsi des nappes courtes, lavables, sur de longs tapis tombant jusqu'à terre. Au fond, une cuisinière, un frigidaire, un équipement de cuisine, dissimulé par des rideaux blancs, s'alignent devant le mur.

2 et 3 Sur ces photographies, les tables ont repris leur place habituelle aux angles de la pièce. Des poteries, des objets exécutés par des artisans du pays, des chaises d'osier et des fleurs séchées en bouquet complètent ce décor rustique. Ci-dessous, entre deux colonnes de bois, un collage réalisé par un ami de David Hicks.



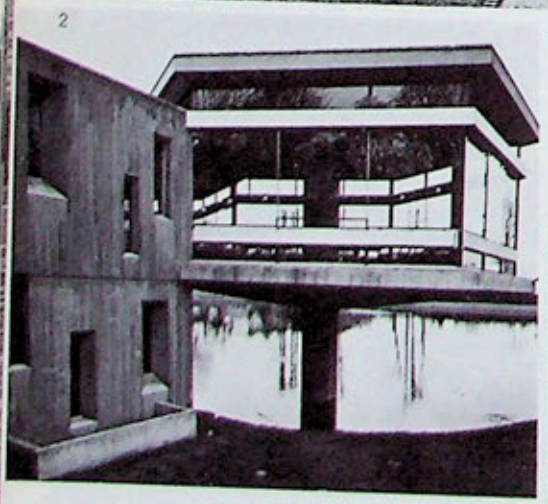


1 A l'extérieur,
garde pour le p
tous les autres.
2 Une table de
sculptées, a été
de la piscine. D
sable sur leque
La fenêtre à dro
3 David Hicks a
la piscine les si
de Quasar: ils
flottants mais p

1 A l'extérieur, la vieille grange transformée garde pour le passant le même aspect que tous les autres bâtiments du village.
2 Une table de pierre, sur deux consoles sculptées, a été placée à l'une des extrémités de la piscine. Dans l'angle du fond, un tas de sable sur lequel jouent les enfants de la maison. La fenêtre à droite est celle de la salle de séjour.
3 David Hicks a eu la bonne idée d'utiliser dans la piscine les sièges en plastique gonflables de Quasar: ils constituent de superbes trônes flottants mais peuvent aussi occasionner quelques plongeons inattendus et précipités. Au fond, un fauteuil en osier et des matelas blancs eu caoutchouc mousse pour les bains de soleil.
4 Dans la salle de séjour, entre deux chaises de cuir noir, un coffre en bois sculpté, avec des poteries provençales. Au mur, une carte de la côte méditerranéenne.
5 Les murs de la salle de bains aménagée dans la grange ont été laissés dans leur état d'origine. Des rideaux de lin blanc garnissent la fenêtre et le lavabo. Un tapis de même étoffe recouvre la table.

BUREAUX DANS UN PARC

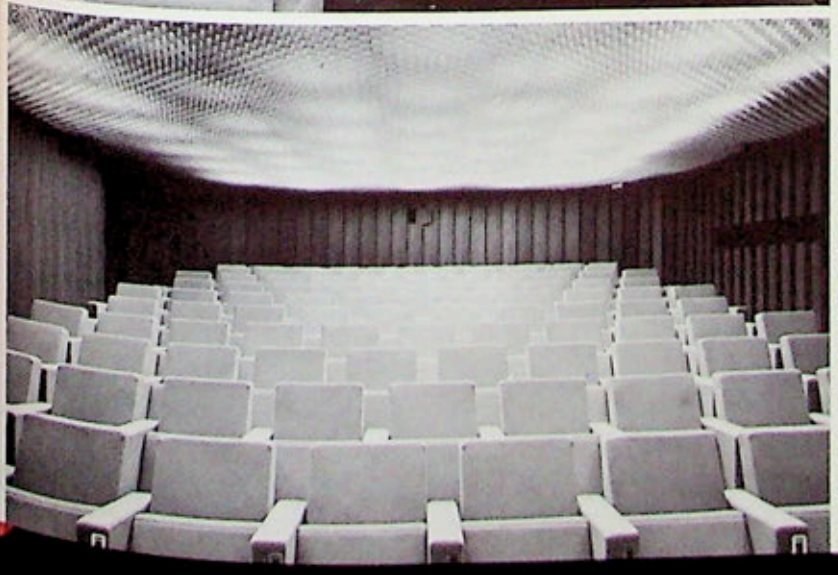
Depuis quelque dix ans, l'expansion du Groupe Sandoz France a été très rapi
Il fallait à la Société un cadre nouveau. Sur un vaste terrain du boulevard Ric
lieu, à Rueil, elle en a confié la réalisation à Bernard Zehrfuss et Martin Bur
hardt (ce dernier de nationalité suisse). La propriété, dont le parc était class
avait appartenu au Cardinal; elle en a gardé le nom, avant de passer aux mains
l'acteur Coquelin qui s'y était, à la fin du siècle passé, bâti une somptueuse fo
Le nouveau siège social qui lui a succédé se compose de trois éléments. Le bâ
ment principal, abritant les bureaux, est un édifice peu élevé (trois étages)
double exposition et noyau central aveugle pour les archives ou salles de con
rences. A son extrémité, une aile plus étroite (un couloir remplace le noyau) a
implantée sur un alignement brisé, qui anime le long volume horizontal. A
rencontre des deux corps, un magnifique escalier a été installé en façade.
Perpendiculairement, le laboratoire est une construction allongée, de volu
simple, rythmée par l'opposition des allèges et des baies mezzanines. Enf
le restaurant se présente comme une sorte de petit kiosque sur pilotis, baigné
dans l'eau d'un petit lac. Ses formes sculpturales en font une œuvre précieu
pleine de charme, qui anime l'ensemble plus retenu des autres bâtiments.



1 et 2 Implanté au bord de la pièce d'eau, le restaurant est formé par l'assemblage d'éléments hexagonaux sur pilotis autour d'un noyau comprenant les accès et les cuisines. Une partie des salles surplombe l'étang. 3 Depuis le pignon du bâtiment des laboratoires, l'ensemble du parc est visible, ainsi que le bâtiment principal pour les bureaux. 4 Vu depuis l'étang, le restaurant affirme le contraste des formes légères avec la masse fermée du noyau, percé de meurtrières. Groupés par deux, les hexagones forment de vastes salles

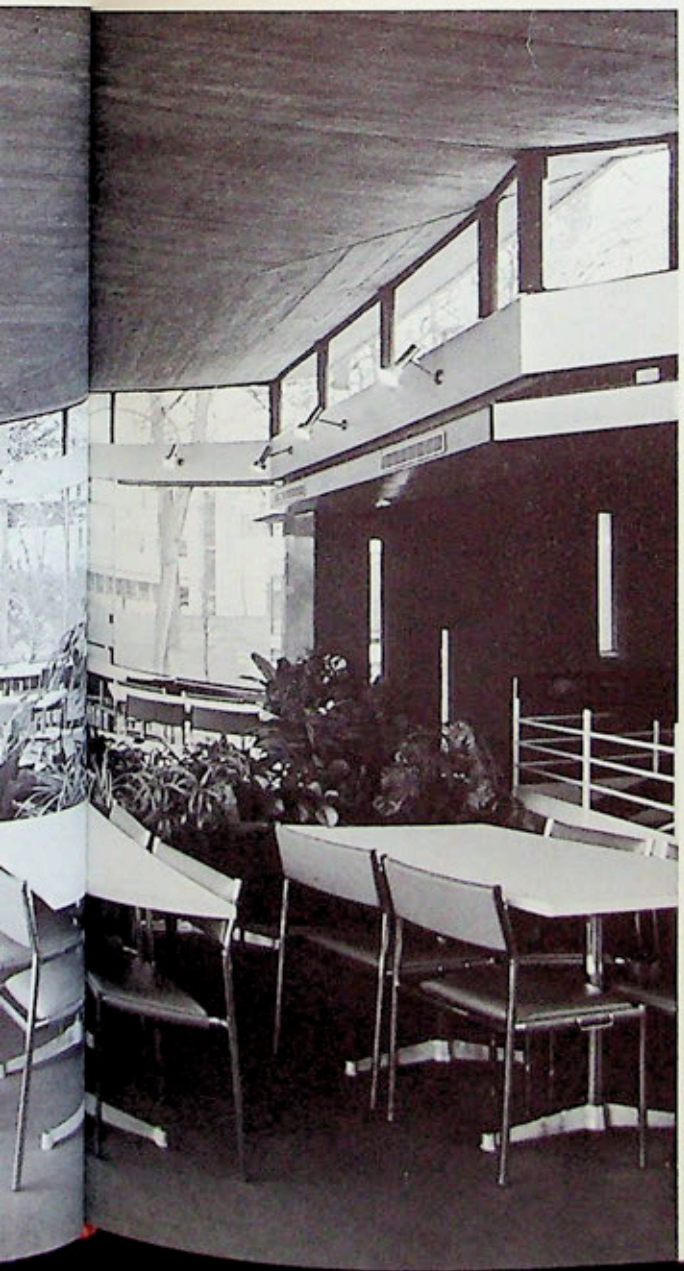
1 L'escalier d
des architectes,
totalement déta
soigné: le limo
chers, ce qui ap
qui en renforce
vitrée, portée su
coins de repos
ment, avec des

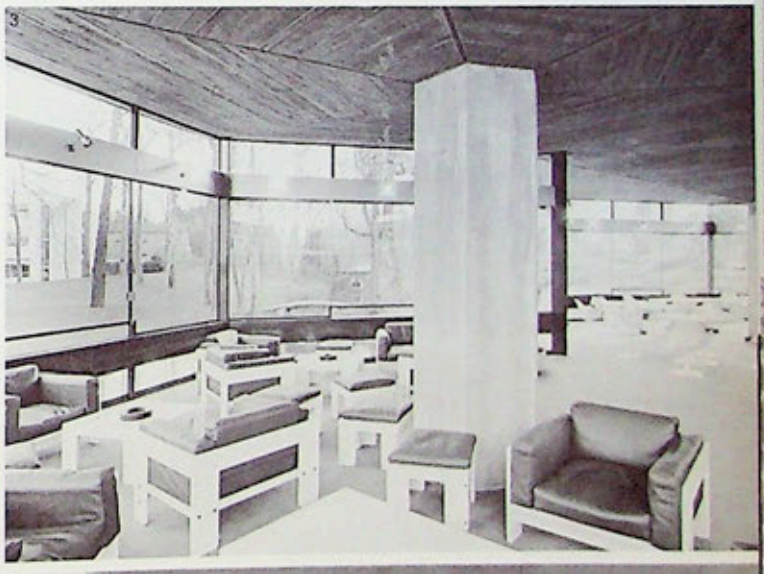
1 L'escalier du bâtiment principal est le « morceau de bravoure » des architectes, qui l'ont conçu comme une spirale continue en acier, totalement détachée de la cage vitrée. Le dessin en est particulièrement soigné: le limon de plan ovale est décroché à la rencontre des planchers, ce qui apporte au mouvement général une tension, une retenue qui en renforcent l'effet. 2 L'entrée du bâtiment est entièrement vitrée, portée sur des piliers d'acier. Le sol est dallé de marbre, sauf les coins de repos couverts en moquette; chacun est aménagé différemment, avec des fauteuils qui sont de Breuer, de Le Corbusier ou de Mies van der Rohe selon le cas. 3 La grande salle de conférence, installée au sous-sol, est habillée de bois clair et les siéges sont de teinte tabac. Le faux plafond est simplement constitué d'une multitude de lamelles verticales, donnant l'effet d'un treillage illuminées par les projecteurs situés juste au-dessus. 4 La cage vitrée de l'escalier d'honneur est placée à l'articulation des deux corps du bâtiment principal, à l'extrémité du hall d'entrée: sa façade transparente, ouverte sur le boulevard Richelieu, s'oppose au jeu des étages superposés de brise-soleil, de part et d'autre.

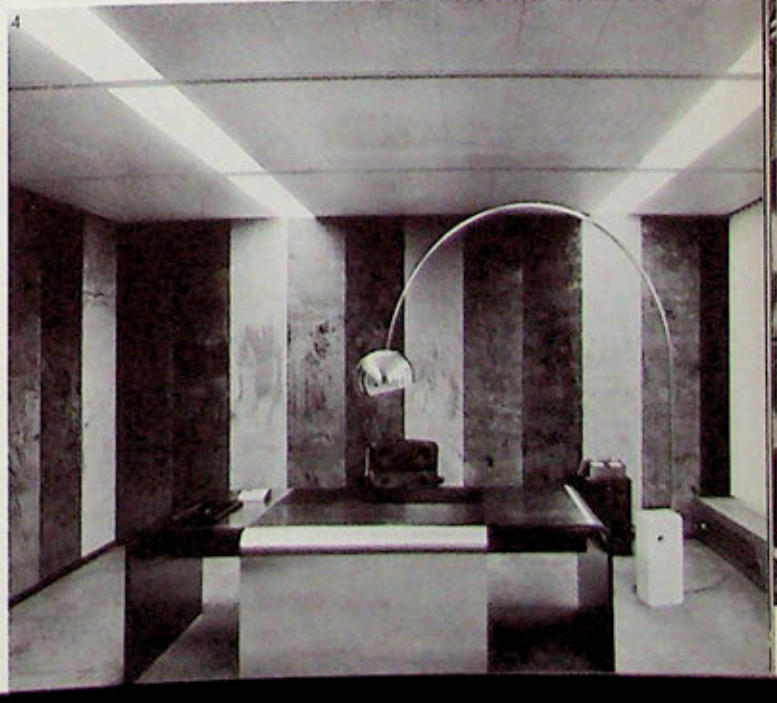


1 A l'intérieur d
du noyau central
salles de l'étage.
pluies » hexagon
comptoir est lui
banquettes de tiss
l'atmosphère un
2 Les deux sall
d'eau. Elles sont e
léger en acier inc
les coussins des
moutarde, contrib
troisième restaura
mobilier: guérido

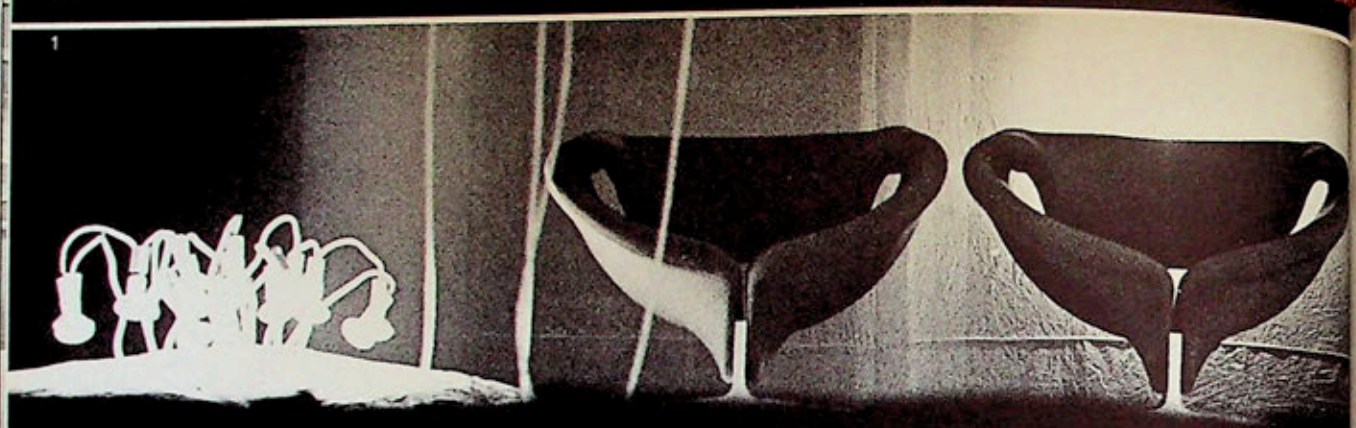
1 A l'intérieur du restaurant, le bar a été aménagé au rez-de-chaussée du noyau central, où débouchent les escaliers conduisant aux trois salles de l'étage. A l'intérieur même du noyau, on retrouve les « parapluies » hexagonaux, habillés de bois sombre ou laissés bruts. Le comptoir est lui aussi en béton brut, avec un « zinc » en inox. Les banquettes de tissu, les tabourets en bois et les jardinières réchauffent l'atmosphère un peu étouffée de cette partie refermée du bâtiment. 2 Les deux salles du restaurant du personnel surplombent la pièce d'eau. Elles sont entièrement vitrées et transparentes, avec un mobilier léger en acier inoxydable. Les tables sont revêtues de formica blanc, les coussins des chaises sont orange, le sol en moquette de teinte moutarde, contribuant à souligner la gaieté de l'atmosphère. 3 Le troisième restaurant est celui de la direction. Il ne diffère que par son mobilier: guéridon et fauteuils « coquetier » de Saarinen pour la salle à manger, tabourets et fauteuils de Gavina dans le coin repos. L'atmosphère est ici un peu plus feutrée, plus intime, convenant aux discussions d'affaires. 4 Chacun des directeurs a fait librement appel à un décorateur. Il n'y a pas en effet d'étage propre à la direction mais, dans chaque étage, le bout de l'aile est réservé au directeur du Département, dont le bureau communique avec des salles de réunion. Ici, Madame Halard, la décoratrice, a recouvert les panneaux du mur d'un velours choisi dans des teintes froides allant du bleu électrique au gris-vert, alterné avec des bandes de blanc cassé. La matière du velours contraste vivement avec le grand bureau de J.A. Motte (créé pour le Mobilier National, édité par M. D.), en acier inoxydable, et la lampe italienne à socle de marbre blanc sans en rompre, pourtant, la tonalité grise. Un autre bureau directorial a été aménagé par T.F.M., qui a installé aussi 150 bureaux d'employés et fourni une partie du mobilier de rangement.



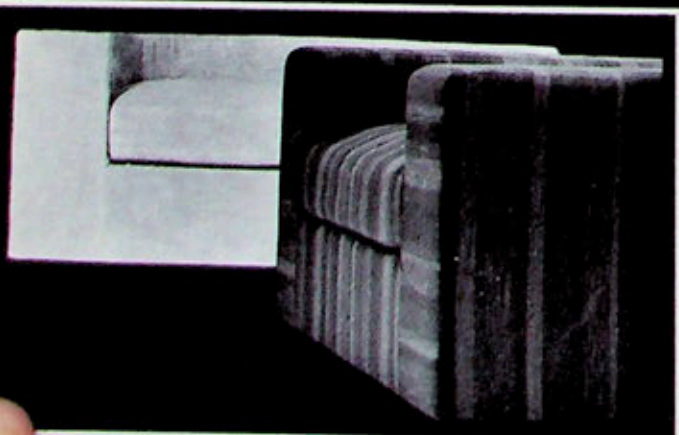


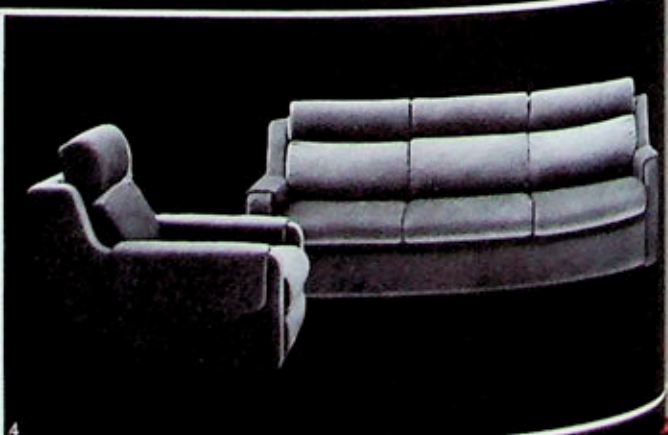


1 L'ensemble du bâtiment administratif se comprend mieux depuis la pièce d'eau: on en aperçoit les deux pignons successifs en ligne brisée et la grande façade sur pilotis, rythmée par le jeu des brise-soleil en avant du vitrage. L'aile de gauche est celle des directeurs. Sur le plan technique, la construction associe charpente métallique (Panz-Laon) pour les piliers ou supports, et béton armé pour les dalles, avec toit-terrasse à étanchéité multicouche (Société Callendrite). L'habillage en métal et verre vient recouvrir cette ossature.
2 Le mur-rideau est composé de vitrages thermopane et de panneaux sandwiches «Jean Prouvé» à revêtement extérieur en tôle émaillée blanche. Au niveau des planchers, une passerelle en caillebotis se détache de la façade: c'est sur elle que sont fixés les panneaux en verre teinté faisant office de brise-soleil. La présence des caillebotis permet un nettoyage aisé. *3 Depuis les fenêtres du bâtiment administratif, le restaurant apparaît comme une sculpture, simple pavillon tout aussi charmant que le pont en dos d'âne qui traverse le ruisseau.* *4 Dans une vue plus large des brise-soleil, on s'aperçoit que, toutes les cinq travées, est placé un élément fixe en tôle émaillée, raidissant les planchers en caillebotis de la passerelle. A l'arrière-plan, le montage en ligne brisée des panneaux du pignon est aussi plus net, permettant de mieux juger l'effet d'animation qu'il apporte aux extrémités du bâtiment.*

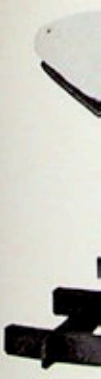


SIÈGES





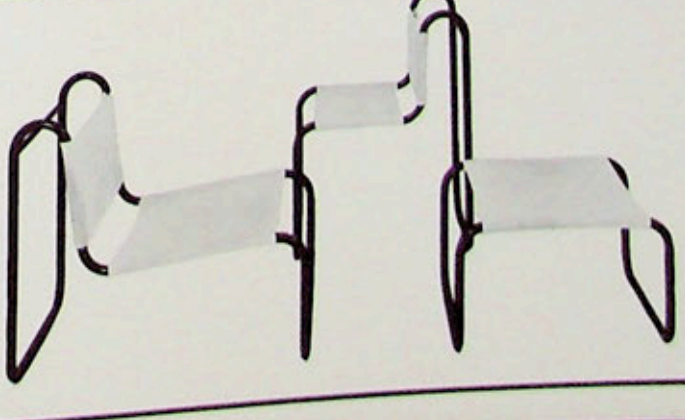
1 Ce fauteuil de Pierre
est en tube métallique
soubassement de méta
garniture, en toile caou
latex moulé au gabarit
de laine élastique (Me
2 Canapé composé de
dont chacun peut être
Il est en mousse et du
vert de vachette (De S
3 « Luna », fauteuil en
recouvert de velours c
4 Fauteuil et canapé
habillé de velours de
vert bronze, gris arge
double du dossier don
confort à ces sièges.
transformable en cana
Iseda).
5 Cette banquette, cr
pour Artifort, comport
unique, trois sièges c
moulé est garnie de m
(Meubles et Fonction
6 Tapis-siège démont
0. Mourgues pour Pri
positions inclinées et
La structure est en is
Coussins en mousse
de toile de coton.
7 Chaise, repose-pie
démontables en tube
dossier en toile Dick
imperméable et impu
boutons pressions (C



1 Ce fauteuil de Pierre Paulin (Artifort) est en tube métallique traité antirouille sur un soubassement de métal laqué blanc. La garniture, en toile caoutchouc et mousse de latex moulé au gabarit est recouverte de tricot de laine élastique (Meubles et Fonction).
2 Canapé composé de plusieurs éléments dont chacun peut être avancé individuellement. Il est en mousse et duvet véritable, recouvert de vachette (De Sede, diffusion Sarfati).
3 « Luna », fauteuil en mousse de polyester, recouvert de velours ou de cuir (Phaeton).
4 Fauteuil et canapé « Alpha » (Zoll), en latex habillé de velours de ton or, grège, chamois, vert bronze, gris argent, etc. Le coussin double du dossier donne un très grand confort à ces sièges. Le canapé est fixe ou transformable en canapé-lit (mécanisme Ikeda).
5 Cette banquette, créée par G. D. Harcourt pour Artifort, comporte, sur un piètement unique, trois sièges dont la carcasse en bois moulé est garnie de mousse de latex (Meubles et Fonction).
6 Tapis-siège démontable, dessiné par O. Mourgues pour Prisunic: il permet trois positions inclinées et une position horizontale. La structure est en isorel biplac naturel. Coussins en mousse de polyester revêtue de toile de coton.
7 Chaise, repose-pieds et fauteuil démontables en tube d'acier laqué. Assise et dossier en toile Dickson blanche, imperméable et imputrescible, fixés par boutons pressions (Création Prisunic).

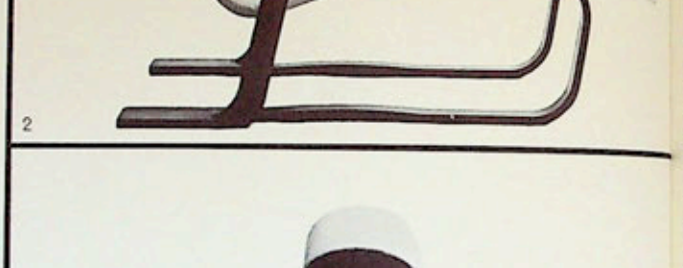
5

6


7

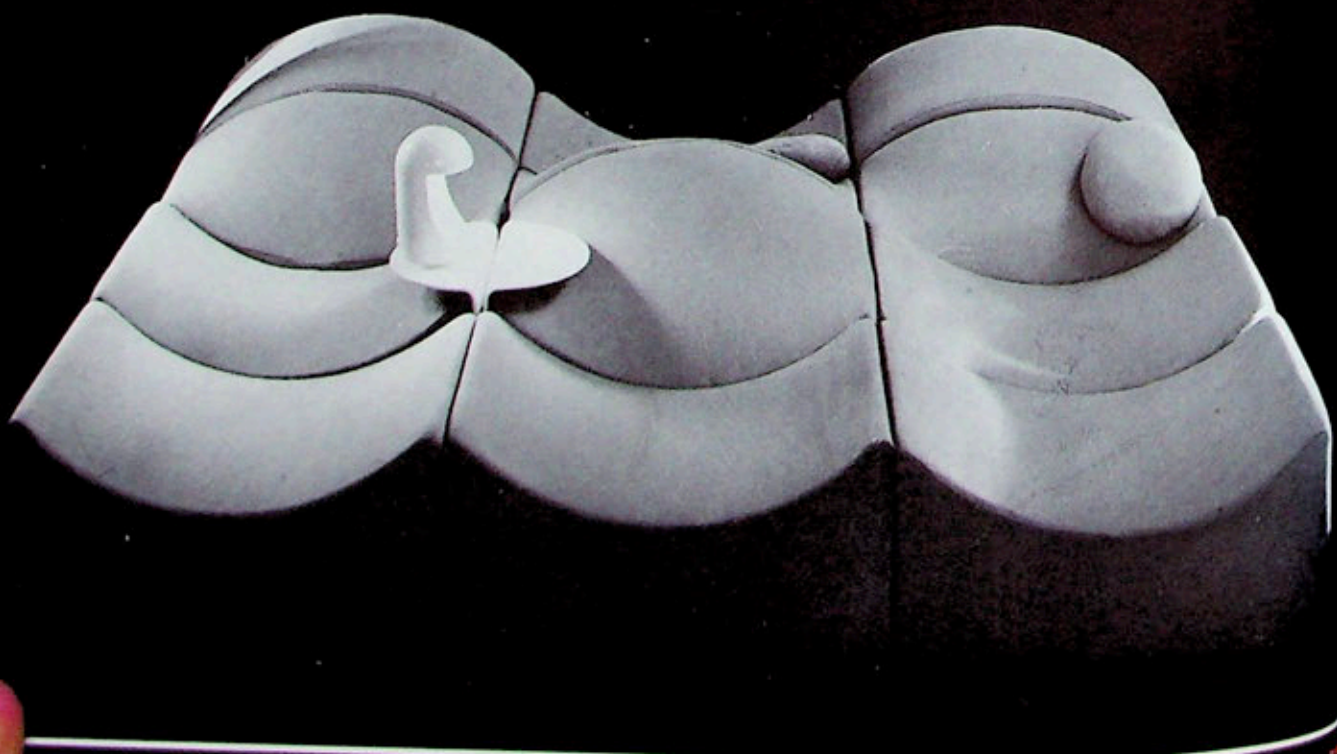
1

2



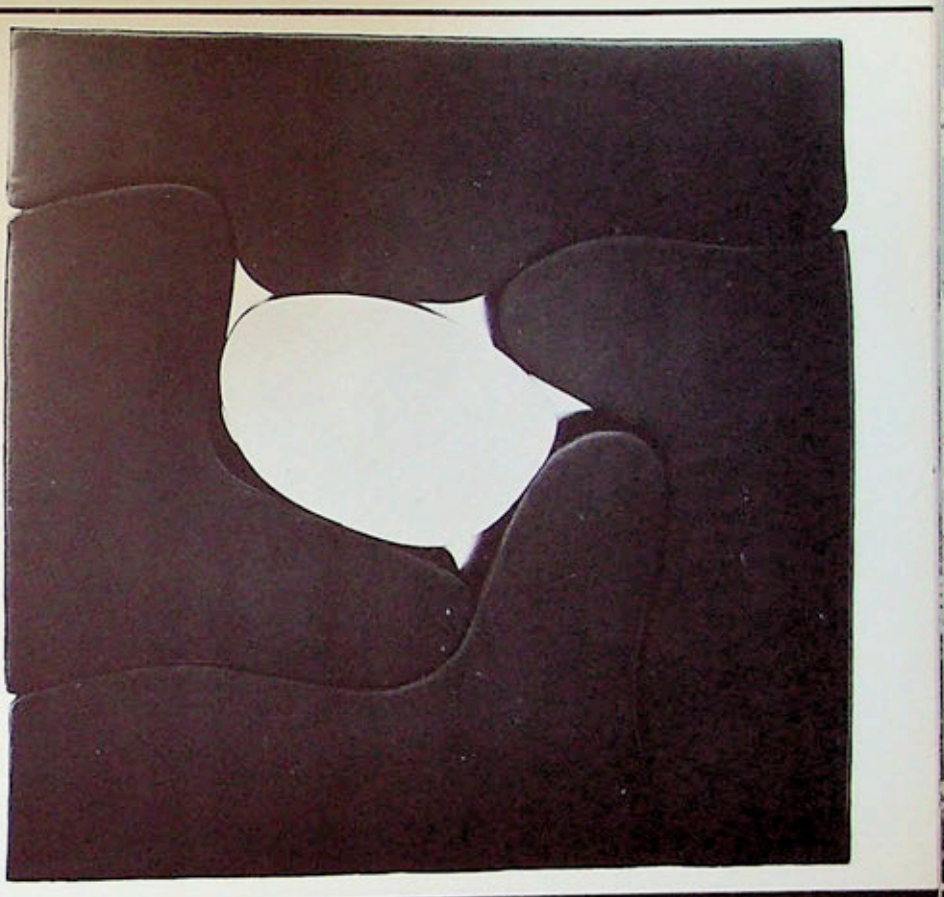
3

1 Actuellement à l'étu
par François Catroux
One » est en mousse fl
(Exclusivité Le Printem
2 Chaise longue de M.
de mousse de latex re
une forme en contrepl
piètement en bois lam
finitions (Collection G
3 « Suzanne », double
par Takahama (Collec
Les coussins sont en r
recouverte de tissu.
4 Fauteuils ou canap
Bernard Govin: les él
recouverts de housse
ou en surnyl. Trois m
concaves ou classiqu
tion de compositions
Asko, et magasins Bo
5 « Malitte », cinq élé
par Sebastian Matta
chez Knoll).
6 Fauteuils en forme
plastique moulé de di
diffusé en France pa
7 Siège créé par J.
en tubes et ronds d'a
(Editeur: Sedes).
8 Chaise de Pierre
inox Uginox. Présenta

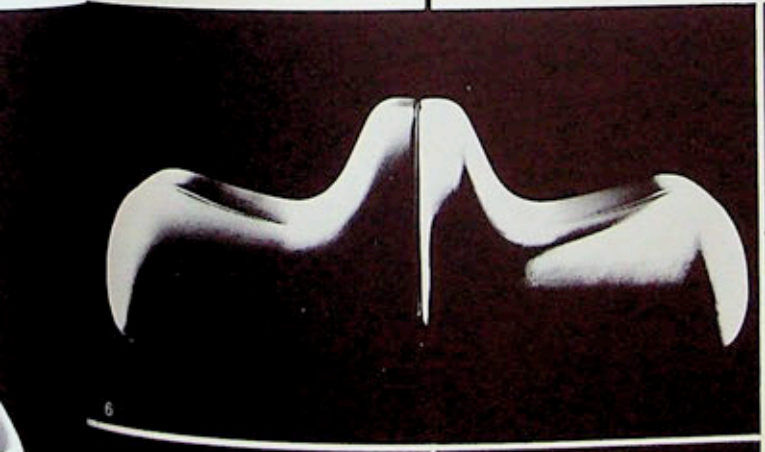


6

1 Actuellement à l'étude, ce canapé dessiné par François Catroux pour le salon « Number One » est en mousse floquée Dunlopillo (Exclusivité Le Printemps).
2 Chaise longue de Marcel Breuer, garnie de mousse de latex recouverte de tissu, sur une forme en contreplaqué moulé. Le piétement en bois lamellé se fait en différentes finitions (Collection Gavina, chez Knoll).
3 « Suzanne », double fauteuil dos à dos, créé par Takahama (Collection Gavina, chez Knoll). Les coussins sont en mousse de polyuréthane recouverte de tissu.
4 Fauteuils ou canapés dessinés par Bernard Govin: les éléments en mousse sont recouverts de housses amovibles en jersey ou en surnyl. Trois modules, convexes, concaves ou classiques permettent la réalisation de compositions centrales (Boutique Asko, et magasins Bobois et Roche).
5 « Malitte », cinq éléments de sièges créés par Sebastian Matta (Collection Gavina, chez Knoll).
6 Fauteuils en forme d'œuf, réalisés en plastique moulé de divers coloris (Saporiti, diffusé en France par Levitan jeune).
7 Siège créé par J. C. Bedin réalisé en tubes et ronds d'acier inoxydable Uginox (Editeur: Sedes).
8 Chaise de Pierre Bacou en tôle d'acier inox Uginox. Présentation « satiné Uginox ».



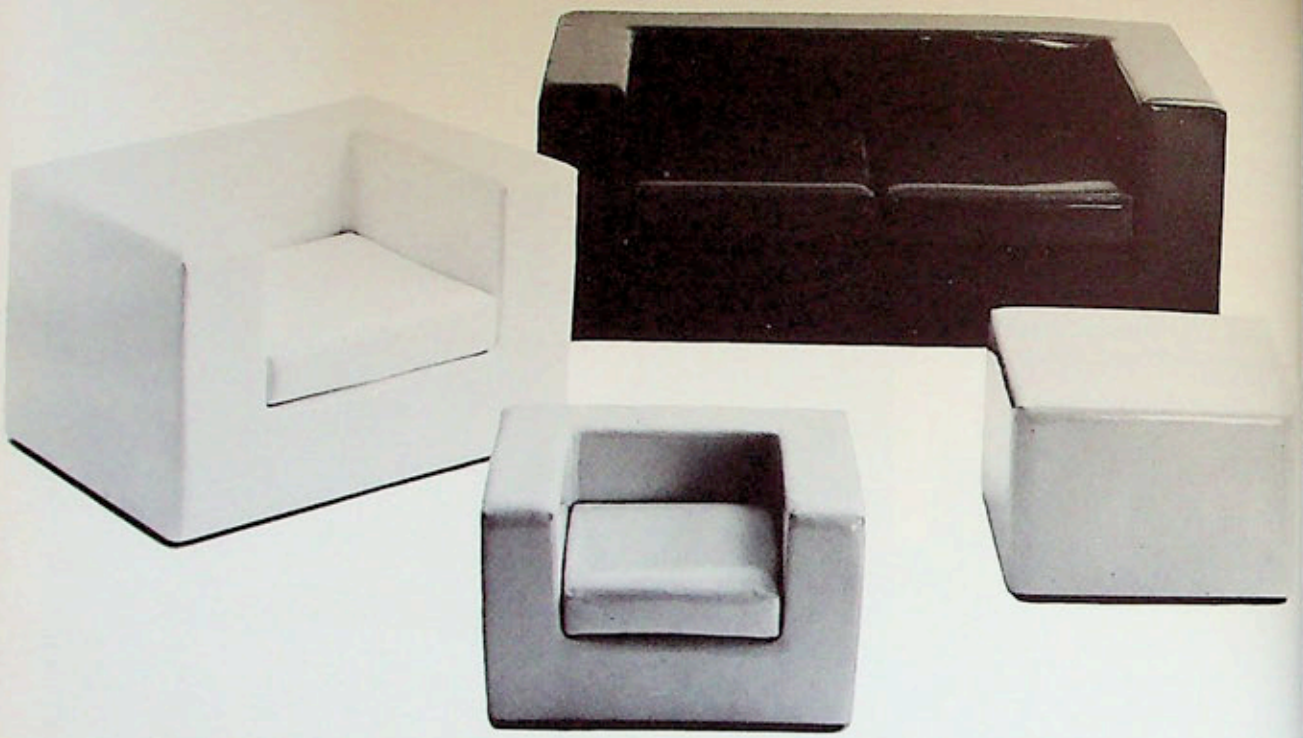
5



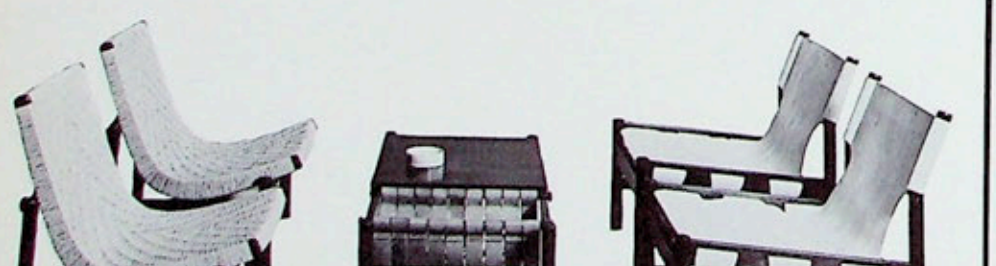
6

7

8

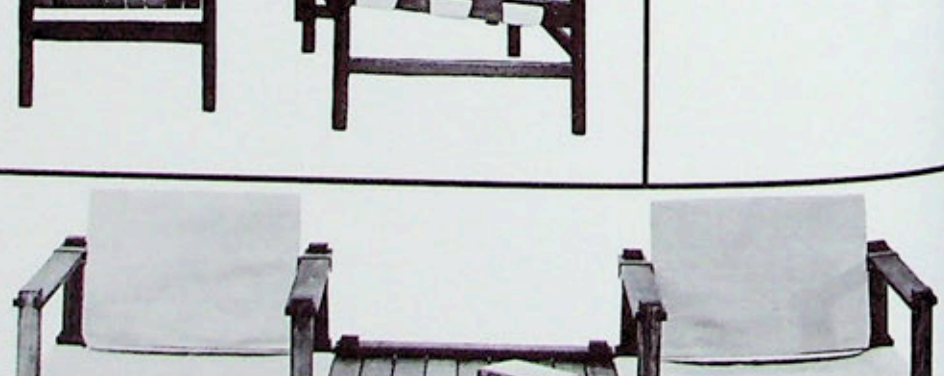


1

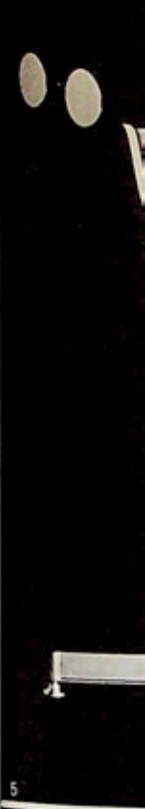


2

3



4



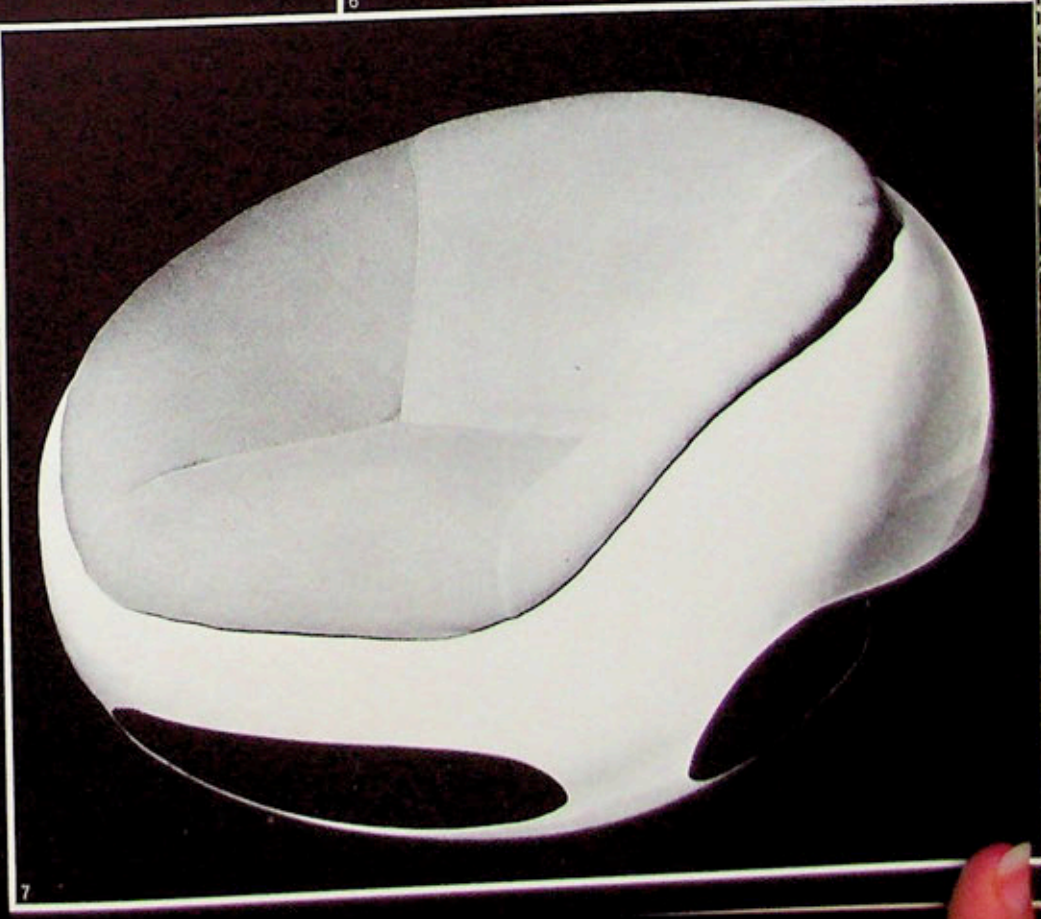
5

1 Cette série de sièges
Landel (Zanotta) compo
un canapé (qui existe
un fauteuil d'enfant et
être garnis de tissu ou
blanche, noire, rouge,
2 A gauche, « Guana 2
et paille. Au centre, t
cuir. A droite, « Haban
ment en bois et cuir
Meubles).
3 Chaise « Lia », de C
(Production Sormani)
(Le siège peut se rab
qui réduit l'encombre
4 Fauteuil « Farmer »
Bolinger. Structure en
Le siège et le dossier
— sont garnis de toile
livré en pièces détach
8 traverses, 2 lès de
de 70 x 20 x 20 cm. Le
très facilement, sans
d'assemblage. (Meubl
lier Fonctionnel et Inc
5 Siège de bureau de
et Fonction). Le piète
attaches sont en alum
en palissandre de Ric
mousse de latex reco
6 Créé par Du Carro
fabriqué à partir de
une structure en co
de mousse de polyest
revêtement Kléber-C
7 La coque de ce fa
est en fibre de verre
ou verte. Garniture

5

6

1 Cette série de sièges, créés par Willie Landel (Zanotta) comprend un fauteuil, un canapé (qui existe aussi en 3 et 4 places), un fauteuil d'enfant et un pouf. Ils peuvent être garnis de tissu ou de toile cirée, blanche, noire, rouge, orange, mauve, etc.
2 A gauche, « Guana 208 », chaises en bois et paille. Au centre, table « Isla », en bois et cuir. A droite, « Habana », chaises également en bois et cuir. (Industria Cubana de Muebles).
3 Chaise « Lia », de Claudio Salocchi (Production Sormani) en métal chromé et cuir. (Le siège peut se rabattre en avant, ce qui réduit l'encombrement pour le transport).
4 Fauteuil « Farmer » de Gerd Lange, pour Bofinger. Structure en orme naturel ou teinté. Le siège et le dossier-réglable en profondeur, — sont garnis de toile écrue ou noire. Il est livré en pièces détachées (4 montants, 8 traverses, 2 lés de tissu), dans un carton de 70 x 20 x 20 cm. Le montage se fait très facilement, sans aucune vis ou pièce d'assemblage. (Meubles et Fonction, Mobilier Fonctionnel et Industriel.)
5 Siège de bureau de Fermigier (Meubles et Fonction). Le piètement central et les attaches sont en aluminium naturel, la coquille en palissandre de Rio, et la garniture en mousse de latex recouverte de tissu de laine.
6 Créé par Du Carroy, ce siège, qui sera fabriqué à partir de l'été prochain, comporte une structure en contreplaqué moulé garnie de mousse de polyester et fibre fil, avec revêtement Kléber-Colombe (Le Bihan).
7 La coque de ce fauteuil dessiné par Korch, est en fibre de verre moulée, rouge, blanche ou verte. Garniture en Velpan. (Le Bihan).



7

1 Sièges sur pied fixé
réalisés par T.F.M. pe
de la Chambre Syndica
automobiles.

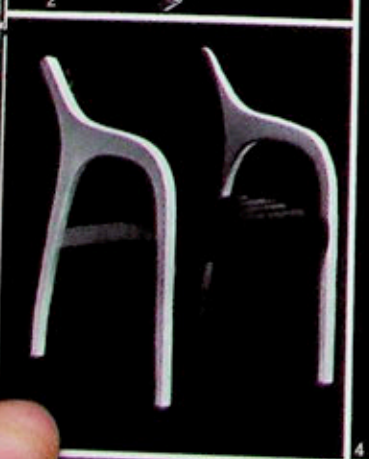
2 « Albrizzi chair », si
et peau de Suède lava
être réalisée égaleme
(Albrizzi Limited).

3 Fauteuil « Vivalda »
en bois laqué de diffé
mousse « dacron », re
de cuir lavable (Prod

4 Fauteuil « Ciprea » «
(Collection Cassina, F
structure est en mous
souple, moulée d'une
sur une coquille d'ap

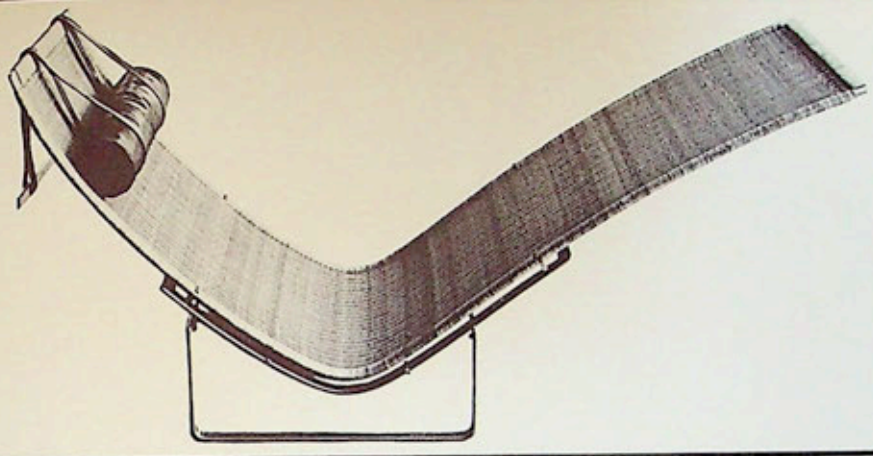
5

2



4

7



5

1 Sièges sur pied fixé au sol, spécialement réalisés par T.F.M. pour la salle de congrès de la Chambre Syndicale des constructeurs automobiles.

2 « Albrizzi chair », siège en métal chromé et peau de Suède lavable. La garniture peut être réalisée également en toile, cuir, etc. (Albrizzi Limited).

3 Fauteuil « Vivalda » de Claudio Salocchi, en bois laqué de différentes couleurs, garni de mousse « dacron », recouverte de tissu ou de cuir lavable (Production Sormani).

4 Fauteuil « Ciprea » de A. et T. Scarpa (Collection Cassina, Formes Nouvelles). La structure est en mousse de polyuréthane souple, moulée d'une seule pièce et injectée sur une coquille d'appui en polystyrol moulée sous vide. La garniture, avec côtes contrepiquées en dacron est amovible et se fait en tissu, simili cuir ou cuir.

5 Chaise longue en rotin de Poul Kjaerholm, exécutée entièrement à la main. Le socle est en acier chromé, le coussin en cuir du Nigeria (Mobilier International).

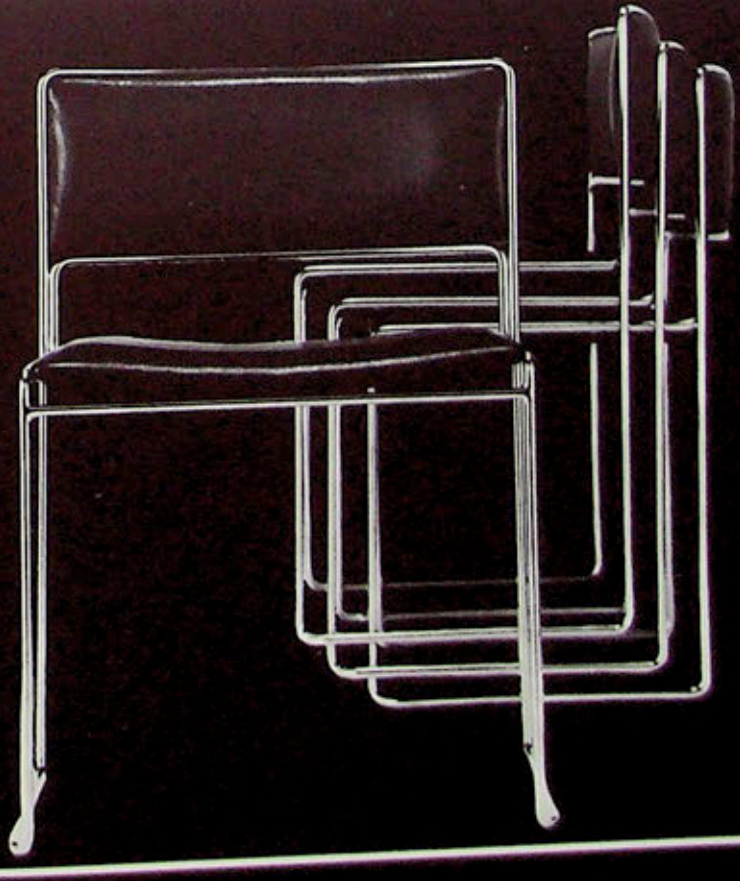
6 Chaise et fauteuil anglais avec bout-de-pied, capitonnées de cuir noir (Sofa, Société Française d'Ameublement).

7 Fauteuil à transformation, permettant six assises différentes. Bois dur laqué à chaud et visserie en laiton (Triconfort).

8 Chaises « escalier » avec monture en métal chromé et garniture de PVC rouge, blanc ou noir, créées par Kastholm-Fabricius (Kill International, diffusé par Formes Nouvelles).

6

7

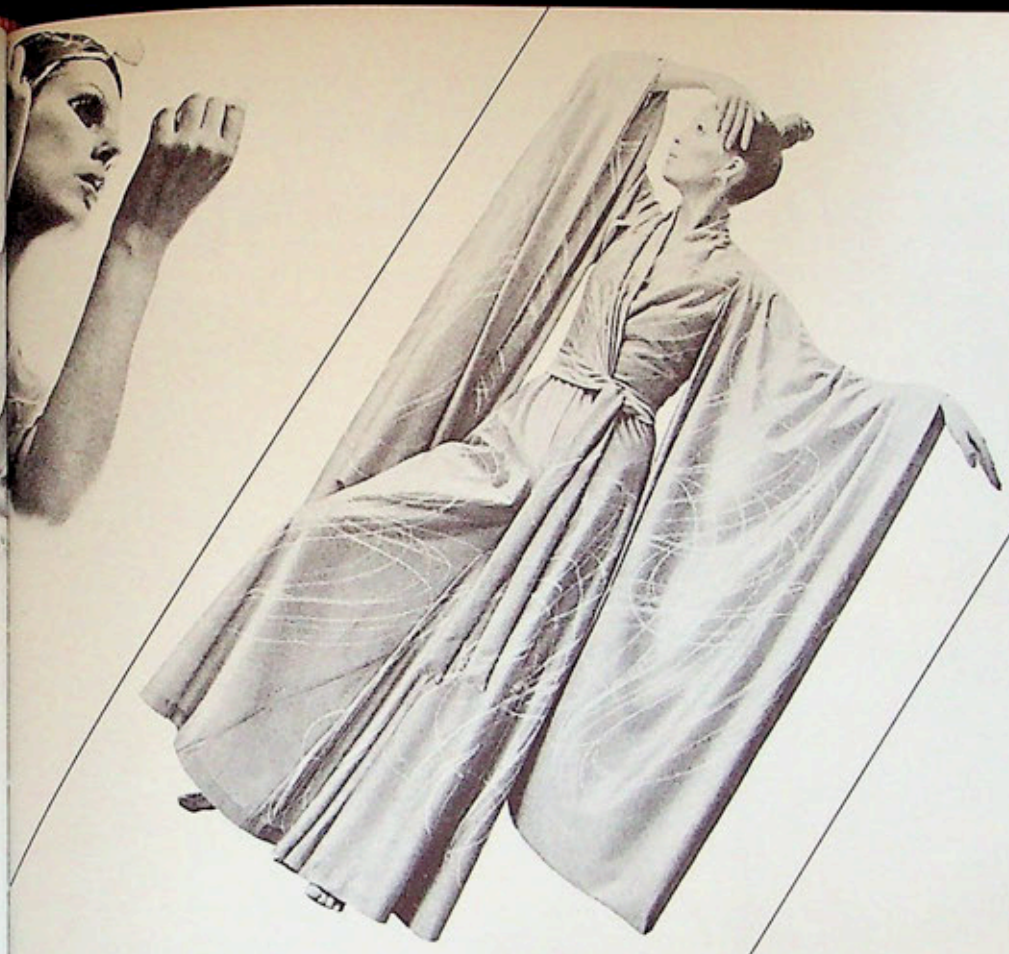


8

Marc Lavrillier

UN DE

Le dessin c
Jean Messa
Putman. Im
utilisé ici pa
rents styles
En acceptan
lui, de l'imp
création ar
temps, des
pantalons
« feront des
C'est dans
industriels
diffusion.
Les artistes
d'adapter l
mation des
goûts et les
de plus en



UN DESSIN DE MESSAGIER

Le dessin de ce tissu a été créé spécialement par Jean Messagier pour Mafia, à la demande d'Andrée Putman. Imprimé sur un jersey de Wallach, il est utilisé ici par Karl Lagerfeld pour « Chloé », en différents styles.

En acceptant d'étudier cette technique, nouvelle pour lui, de l'impression textile, Jean Messagier ouvre à la création artistique un domaine élargi: dès ce printemps, des milliers de femmes portant des milliers de pantalons ou de robes d'un prix très accessible, « feront descendre le musée dans la rue ».

C'est dans cette collaboration entre les artistes, les industriels et les stylistes qu'est l'avenir de la grande diffusion.

Les artistes, quant à eux, trouvent ainsi la possibilité d'adapter leurs créations aux produits de consommation destinés à une nouvelle génération dont les goûts et les curiosités s'éveillent à des orientations de plus en plus diverses.

LA BATAILLE D'ALEXANDRE

Suite de la page 33

Solimena, acceptant la commande, demande des détails complémentaires à Juvara et lui dit: « En attendant votre réponse, je ferai un dessin avec des touches de couleurs, comme j'en ai l'habitude... et à partir de demain, je commencerai à esquisser sur papier les premiers motifs, le sujet nécessitant beaucoup de réflexions. »

A cette première étape appartient un dessin du Musée de San Martino, à Naples, qui montre Alexandre au fond, à gauche, et Darius au premier plan, à droite, soutenu par un soldat (fig. 5). Le dessin prévoit déjà les angles découpés par la corniche, comme l'indiquait Juvara dans sa première lettre. Peu de temps après, le 29 novembre, le Secrétaire d'Etat de la Cour de Naples, Montalegre, était déjà en possession d'un dessin de Solimena pour l'ensemble de la composition (« o sea schizzo come aqui llaman »), ce qui lui permettait d'en relever « les divers défauts qui me paraissent inacceptables et auxquels il faut absolument remédier ». En substance, voilà ce dont il s'agit: Solimena a conçu la composition en donnant à Darius, au premier plan, une place plus importante que celle assignée à Alexandre « in certa distanza »; et Darius, au lieu d'être représenté dans sa fuite, se trouve déjà « précipité à bas de son char, mourant presque sous les yeux d'Alexandre, alors que tous les enfants apprennent à l'école sa mort misérable loin de l'endroit où il perdit sa dernière bataille ». Un second dessin conservé à San Martino (fig. 7) montre une composition plus poussée, sur laquelle les positions respectives d'Alexandre et de Darius sont inversées. Celle d'Alexandre reste pourtant relativement secondaire, et le restera même sur le tableau définitif. Il faut rappeler d'ailleurs qu'Alexandre se trouvait dans cette même position déjà sur le tableau de Le Brun. C'est à ce stade que fut exécuté le bozzetto que nous reproduisons (voir page 30). Une étude ultérieure pour la composition, qui se situe entre l'esquisse et la peinture achevée, nous est connue par une réplique d'atelier, conservée à la Rhode Island School of Design (fig. 4) dont le verso comporte des esquisses rapides pour le même tableau, qui sont, elles, de la main de Solimena (fig. 6).

De Dominici nous informe que le tableau de Solimena fut jugé par la cour supérieur à tous les autres. Et ce n'est peut-être pas seulement le concitoyen et l'ami de Solimena qui rapporte ce jugement. Le fait est que quelques années plus tard en 1741, quand l'autel majeur de la chapelle de la Granja reçoit sa décoration picturale, Elisabeth Farnèse elle-même demande que l'on choisisse Solimena pour ce tableau. Rappelons que la chapelle, dédiée à saint Ildefonso, se situe au centre même de l'ensemble du château de la Granja et à proximité immédiate de la salle prévue pour le cycle d'Alexandre. Contrairement à celui-ci, le tableau de la chapelle, d'une force extraordinaire et de loin le chef-d'œuvre de l'ultime manière de Solimena, existe toujours à la Granja — oublié par la critique moderne — dans le décor pour lequel il fut créé.

LE MARAIS

Suite de la page 28

Le vaste et majestueux Hôtel de Lamoignon, l'un des plus vieux de Paris, est redevenu à la fin du mois d'octobre dernier ce qu'il était il y a deux cents ans: la Bibliothèque d'Histoire de la Ville. Sa façade à hauts pilastres surmontés de chapiteaux corinthiens l'a souvent fait attribuer, mais sans preuve, à Baptiste Androuet du Cerceau. Il fut habité par Diane de France, puis par son neveu, Charles de Valois, duc d'Angoulême, et ne devint qu'en 1688 propriété des Lamoignon. Alphonse Daudet y vécut pendant quelques années, au XIX[e] siècle. Comme Balzac, il a su faire vivre dans ses livres l'atmosphère et la vie du Marais de l'époque.

La Ville de Paris a acquis l'Hôtel en 1928 dans l'intention d'en faire une annexe du Musée Carnavalet. Mais le projet se transforma au cours des années, et c'est finalement la Bibliothèque de la Ville qui s'y est installée. Il a fallu 20 ans, et plus — la loi de sauvegarde n'existait pas à ce moment-là! — pour restaurer les bâtiments anciens et construire des bâtiments annexes, sur les plans des architectes J. Creuzot, J. P. Paquet et André Vois. Consolidation de l'édifice, curetage, remise en valeur des façades et des appartements, découverte du plafond au monogramme de Diane de France. Processus classique, qui s'est déroulé avec lenteur. L'intérieur a été équipé pour répondre aux besoins d'une grande bibliothèque moderne, riche de 400 000 volumes, et de précieuses collections d'incunables, de manuscrits, de reliures et de livres de luxe. La grande salle de lecture — sous les poutres peintes de Diane de France — longue de 35 mètres et large de 8, peut accueillir quatre-vingts lecteurs. Mobilier clair, inspiré du XVII[e] siècle, longues tables rectangulaires, sièges confortables, bibliothèques d'usuels à portée de main, moquette. Avec ses hautes fenêtres qui s'ouvrent sur un petit jardin à la française, c'est la salle de lecture et de travail la plus séduisante de Paris.

Avant de clore ce trop sommaire bilan, il faut encore évoquer quelques projets. Certains commencent à devenir réalité, comme l'installation des Archives de France dans l'Hôtel de Saint-Aignan, rue du Temple, ou bien celle de la Maison des Journalistes (devenue Fondation) et de la Maison de l'Europe dans les Hôtels d'Albret et Le Tellier, rue des Francs-Bourgeois. D'autres, nombreux, n'existent encore que sur le papier: tels l'aménagement de l'îlot Saint-Gilles en faveur de l'artisanat, de l'îlot des jardins Saint-Paul en faveur de (et par) un centre dramatique et culturel, ou encore l'installation d'Hôtels de tourisme de prestige.

Résidentiel, culturel, tout en demeurant artisanal, comme il l'a toujours été, le Marais est-il en passe de le devenir? Il bouge, certes. La mode et le snobisme s'en mêlent, comme pour activer le mouvement. Mauvaises raisons, dira-t-on; mais qu'importe si elles concourent à l'œuvre commune. Une œuvre ardue et de longue haleine, qui concerne toute la collectivité. Sera-t-elle menée à bien? Il vaut mieux opter pour l'optimisme.

ERRATUM

Dans l'article de Jean Clair, « Jacob Jordaens: des dieux, des bêtes et des hommes », (*L'Œil*, n° 169), une erreur, dont nous nous excusons vivement, s'est glissée dans la légende du tableau intitulé « L'Eté » (reproduit p. 14). Cette toile, en effet, n'est pas conservée au Musée de Budapest, mais au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, à Bucarest.

nous sommes en train... de gagner 2 jours de vacances

11-67

SNCF

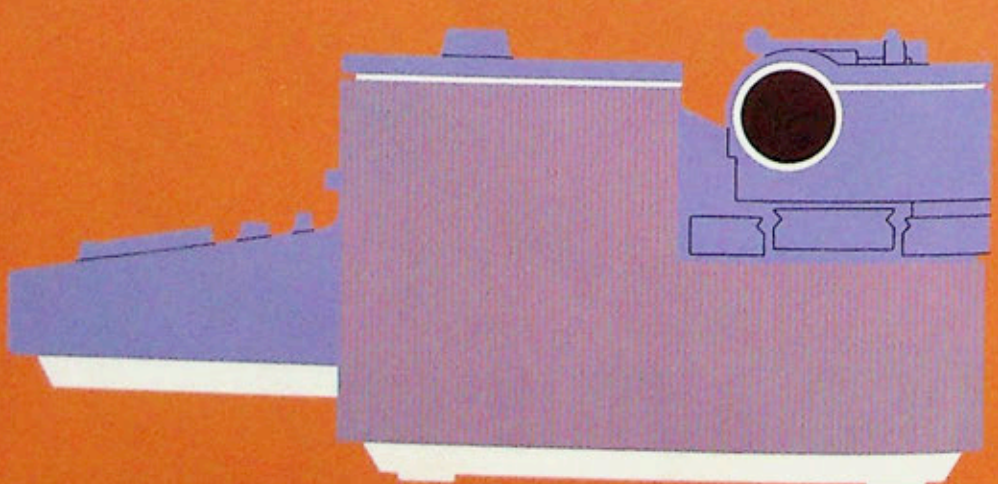
TRAINS AUTOS COUCHETTES

renseignements : gares, bureaux de tourisme S.N.C.F., agences de voyages

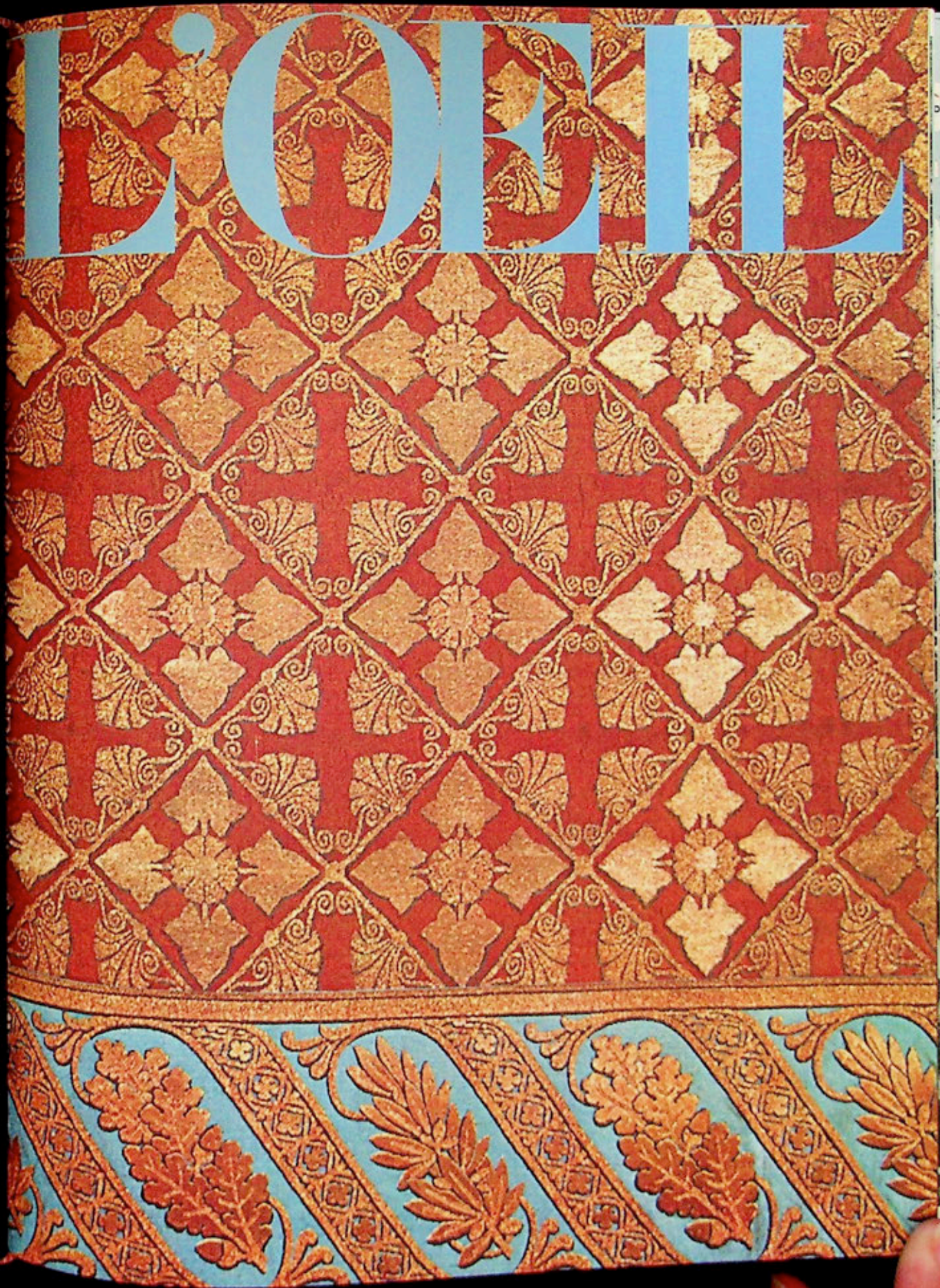
olivetti

Une nouvelle dimension dans l'écriture électrique. Un modèle de machine à écrire électrique qui, aux qualités d'une technologie d'avant-garde, ajoute des avantages exclusifs de commodité, d'aisance et de simplicité et qui peut se placer sur n'importe quelle table ou bureau. Olivetti Praxis 48: une machine de prestige qui assure une qualité et une quantité de prestations répondant aux besoins des travaux privés, aux exigences des professions libérales et des bureaux personnels.

Olivetti Praxis 48



L'ŒIL



Muranne est un revêtement textile fait pour habiller les murs et les réchauffer.
C'est un matériau naturel : une toile enduite sur une seule face avec des pigments spéciaux qui lui donnent un relief, une couleur (10 couleurs très solides à la lumière), une présence vivante et confortable sur le mur.
Muranne habille les murs en dissimulant parfaitement tous les défauts, aspérités et fissures filiformes. Et c'est facile à poser.
Ce n'est pas comme un tissu qu'il faut tendre sur les murs avec de multiples précautions.
Ça se colle tout simplement et vite (en rouleaux d'1 mètre de large), sans joints apparents, sans préparations, sur toutes sortes de supports et avec un outillage réduit.

Pour en savoir davantage, découpez ce bon :

M :

Société :

Ville : Adresse :

Tél. :

désirerait recevoir sans engagement de sa part :

(1) ☐ une liasse d'échantillons Muranne couleur.
☐ la brochure technique Muranne couleur.
☐ la visite d'un spécialiste Saint Freres.

SAINT FRÉRES - Département Muranne
34, rue du Louvre - 75-Paris 1er
Téléphone : 488. 28-83 et 50-51

(1) mettre une croix dans la case choisie.

muranne

SAINT FRÈRES

Un mur nu est un mur froid. Voici Muranne.

à la ville du puy - PARIS

angle rues Auber-Tronchet

NOUVEAU MAGASIN : 45 à 49, Avenue Mozart

Seules succursales de A LA VILLE DU PUY en France : Bordeaux et Toulon

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	MAI 1969	N° 173

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Annan: page 5 – Nationalmuseum, Stockholm: page 6 – Archives Photographiques: page 6 Rijksmuseum, Amsterdam: page 7 Laboratoire du Musée du Louvre, Institut Mainini: page 8 – Bulloz: page 9 – Geoffrey Clements: page 10 – Peter Moore: page 10, 12 et 13 – Reiner Ruthenbeck: page 10 – Finbach Gallery: page 12 – Sarkis: pages 13, 16 et 17 – Dwan Gallery: page 14 – Hans Haacke: page 14 et 15 – André Morain: page 17 – Galerie Sonnabend: pages 16 et 17 – Rudolph Burckhardt: page 18 – Marc Lavrillier: pages 21 à 29, 41 à 46, 49 à 52, 55 à 57, 64, 66 et 67 – Deutches Archäologisches Institut, Athènes: pages 30 à 35 – Hervochon: page 65; Roberto E. Castro: page 63 – Studio Boursault: page 65 – Douglas C. Morris: page 63 – Fortunati: page 62 – Schulhof: page 71 – Claude Esparcieux: page 63

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 3, 19, 20, 40, 47, 48, 53 et 54 – J. Camponogara: page 4 – Draeger: page 69 – J. P. Clair: p. 70

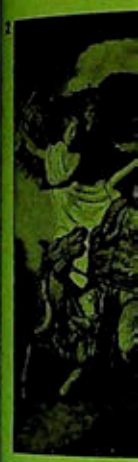
Notre couverture
Soierie du Grand Cabinet de l'Empereur aux Tuileries, exécutée à Lyon par la maison Pernon (Mobilier National GMMP 133 et 136)

Notre prochain numéro
Dessins français du XVIII^e^ siècle – Peinture Vénitienne – Une architecture sculptée Le Salon de Mai et L'Œil du Décorateur.

Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—)*
L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 160.—; SEDO S.A., 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

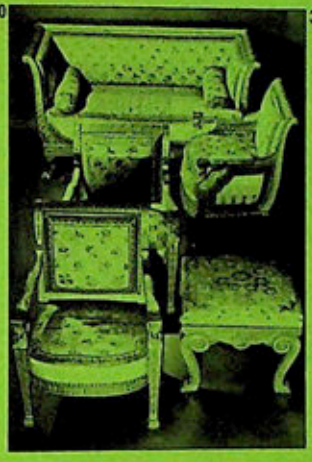
Sommaire

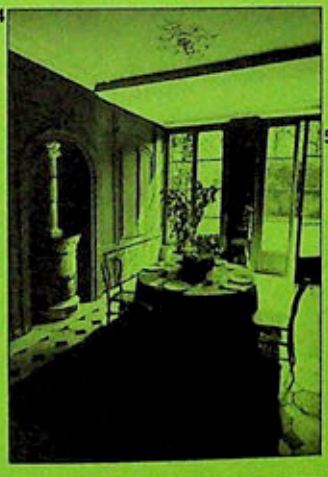


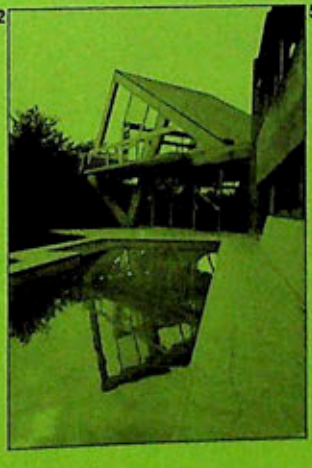
Sommaire

2 Œuvres de jeunesse de Rembrandt, par Ingvar Bergström
10 Les Grandes Vacances de l'art moderne, par José Pierre
20 Napoléon, roi du Garde Meuble, par Jean Coural
30 Bronzes d'Olympie, par Christian Le Roy

L'Œil du Décorateur
40 Des objets précieux dans des tissus précieux
44 11, rue de l'Estrapade
52 Une maison oblique
58 Beaux objets sur le marché
68 L'Œil aux aguets sur les salles de bains







ŒUVRES DE JEUNESSE DE REMBRANDT

par Ingvar Bergström

1 *Martin van Heemskerck: « Le prophète Balaam et son ânesse ». Détail d'une gravure d'après Heemskerck par Dirck Volckertsz. Coornhert (1554).* **2** *Rembrandt: « Le prophète Balaam et son ânesse ». Bois 65 × 47 cm. Monogrammé et daté 1626. Musée Cognacq-Jay, Paris.*

Deux villes eurent une importance capitale dans la vie de Rembrandt, Leyde et Amsterdam. Il durant une période d'apprentissage en 1620 chez Pieter Lastman à Amsterdam. il vécut à Leyde depuis sa naissance, le 15 juillet 1606 jusqu'à la seconde moitié de 1631. Déjà, au cours de ces années précoces, il affirmait une personnalité de premier lion, sûr de lui-même et de ses dons, recevant des élèves et exerçant une influence évidente sur l'art hollandais contemporain. L'œuvre qu'il exécuta à Leyde est étendue, aussi bien en ce qui concerne les peintures et les dessins que les gravures à l'eau-forte. A Amsterdam, où il arrive dans la seconde moitié de 1631 (on ne sait exactement à quelle date), à partir du moment où Rembrandt entre en scène, il atteint vite la maturité et occupe aussitôt la première place parmi les peintres de la ville.

Il reste toujours fidèle à ce qu'il avait rêvé et réalisé pendant ses années de jeunesse à Leyde. Il est resté fidèle à son pays aussi, en un sens tout spécial. Si l'on considère l'importance mondiale de son art, il semble en effet paradoxal que, selon toute probabilité, il n'ait jamais franchi les frontières de la Hollande.

La France est relativement riche en tableaux de Rembrandt, notamment en peintures appartenant à la période décisive de sa jeunesse. Ce dernier fait est apparu depuis une quinzaine d'années, grâce à la découverte de trois peintures (fig. 3, 5 et 9), datant des années en question, inconnues jusqu'alors, qui ont été retrouvées et identifiées. Elles contribuent à donner une idée plus précise des débuts de Rembrandt, c'est-à-dire de la période s'étendant de 1625 à 1631, et ont apporté une impulsion nouvelle aux recherches sur cette première formation. Les trois œuvres retrouvées portent à sept le nombre des tableaux de jeunesse conservés en France, tous dans des collections publiques.

1969 est une année Rembrandt. On commémore dans le monde entier le troisième centenaire de sa mort, survenue à Amsterdam le 4 octobre 1669. Les quelques observations et remarques qui suivent sur ses peintures de jeunesse se trouvant en France ont pour but de rappeler ce jubilé aux lecteurs.

En octobre 1962, dans le dépôt du Musée de Lyon, H. Gerson et S.J. Gudlaugsson de La Haye ont étudié « La Lapidation de saint Etienne » (fig. 1), tableau peint sur bois, mesurant 89,5 × 123,6 cm. Les deux érudits l'ont identifié comme une œuvre de Rembrandt, attestée par son monogramme, suivi de la date de 1625. Il s'agit donc d'une peinture antérieure d'une année aux plus anciennes peintures datées du maître que l'on connaissait jusqu'alors. Le peintre n'avait que dix-neuf ans lorsqu'il l'exécuta.

Rembrandt y a illustré le récit du martyre de saint Etienne selon les Actes des Apôtres (VII). Le saint est à genoux, le visage tourné vers le ciel, les bras largement étendus. Il est entouré de cinq bourreaux et de spectateurs. A gauche se trouvent deux cavaliers. Au fond, sur une colline, un groupe d'hommes entoure une personne assise, peut-être le souverain sacrificateur.

L'éclairage joue un rôle fondamental dans la composition. Une lumière très forte, en forme de cône dont la pointe se situe dans le ciel en dehors du tableau, tombe en diagonale vers la droite, enveloppant le martyr et quatre de ses bourreaux. Cet élément conique divise la composition en trois zones. Celle de gauche enveloppe d'une profonde obscurité les deux cavaliers et l'un des jeteurs de pierres. Leurs grandes formes sombres s'opposent de façon saisissante à la figure du saint. A droite du cône de lumière, dans la pénombre, on aperçoit la silhouette de la ville partiellement en ruines et quelques hommes.

Le groupe de la lapidation démontre une véritable « *horror vacui* ». Il est touffu. Dans les moindres espaces entre les bourreaux, Rembrandt a mis des têtes de spectateurs (sans doute la sienne au-dessus de saint Etienne). Ces têtes sont placées d'une manière discordante qui rappelle l'art du maniérisme tardif.

Dans le cône de lumière brillent des couleurs

3 *Rembrandt: « La Lapidation de saint Etienne. » Bois 89,5×123,6 cm. Monogrammé et daté 1625. Musée des Beaux-Arts, Lyon.* **4** *Adam Elsheimer: « La Lapidation de saint Etienne ». Cuivre 34,4×28,6 cm. non signé. National Gallery of Scotland, Edinburgh.*

bigarrées: des lilas rosâtres, des jaunes de saturation et d'intensité différentes, des verts, des bleus très clairs et des blancs. Il y en a aussi des bruns et en plus un rouge saturé et ardent (manteau du cavalier oriental à gauche).

H. Gerson (1962, p. 3) a mis « La Lapidation de saint Etienne » à Lyon (fig. 1) en rapport avec un tableau du même sujet par Jacob Pynas, précurseur et peut-être aussi l'un des maîtres de Rembrandt. « La Lapidation » par Pynas, signé et daté 1617, fut vendu à Budapest en 1923. Il semble que Rembrandt l'a connu — le jeteur de pierre à droite au premier plan semble inspiré par une figure placée de la même manière chez Pynas et il y a aussi, dans certains détails, des traits de style qui se rapprochent de Pynas (voyez par exemple le groupe autour du souverain sacrificateur). Pour le reste, ce sont plutôt les différences entre les conceptions du sujet de Rembrandt et de Pynas qui sautent aux yeux.

Cependant, avant Pynas et Rembrandt, le peintre Adam Elsheimer (Francfort-sur-le-Main 1578 — Rome 1610) a traité le sujet de « La Lapidation de saint Etienne » (fig. 3). Cette œuvre fascinante, de 1602-1605, a été retrouvée et identifiée en 1965 seulement, par Ingrid Jost, qui l'a publiée en 1966. Elle est entrée récemment au Musée d'Edimbourg.

Une comparaison entre les deux tableaux (fig. 3 et 4) révèle l'influence de ce maître allemand fameux qui vécut à Rome les huit dernières années de sa courte vie, sur l'art de Rembrandt, dès les tous premiers débuts de celui-ci.

Chez Elsheimer, la cour céleste assiste au martyre. Dans l'angle supérieur gauche apparaissent le Christ et Dieu le Père, entourés par les légions des anges. Quelques-uns vont porter à saint Etienne les insignes de la victoire, la palme et la couronne. Entre les toutes petites figures du Christ et de Dieu le Père se trouve l'extrémité d'un cône de lumière céleste assez étroit, qui descend en diagonale jusqu'au coin droit, au-dessous, et qui enveloppe le martyr. Le cône divise ainsi la composition en trois zones, dont les deux flanquants le faisceau de lumière sont obscures. Ce trait de composition, que nous avons trouvé fondamental dans le tableau de Lyon, vient donc d'Elsheimer.

D'autres affinités entre la composition d'Elsheimer et celle de Rembrandt semblent indiquer que celui-ci a connu la composition d'Edimbourgh. Ainsi par exemple le groupe de deux cavaliers au premier plan à gauche, auquel Rembrandt a donné un caractère de repoussoir puissant correspond à un groupe semblable chez Elsheimer, placé de même manière.

Chez l'un comme chez l'autre, une silhouette de bâtiment plus ou moins en ruine apparaît en haut à droite. Mais Rembrandt a choisi dans le récit du martyre un moment un peu antérieur à celui que représente Elsheimer. Chez celui-ci, le saint a déjà été frappé de la première pierre, le sang coule de sa tête. Le saint Etienne de Rembrandt n'a reçu encore aucune pierre, mais il s'en faut d'un instant. Ceci donne à la mise en scène une tension accrue, qui plus tard deviendra caractéristique de Rembrandt.

A coup sûr, « La Lapidation de saint Etienne » vaut, à elle seule, le pèlerinage au Musée de Lyon.

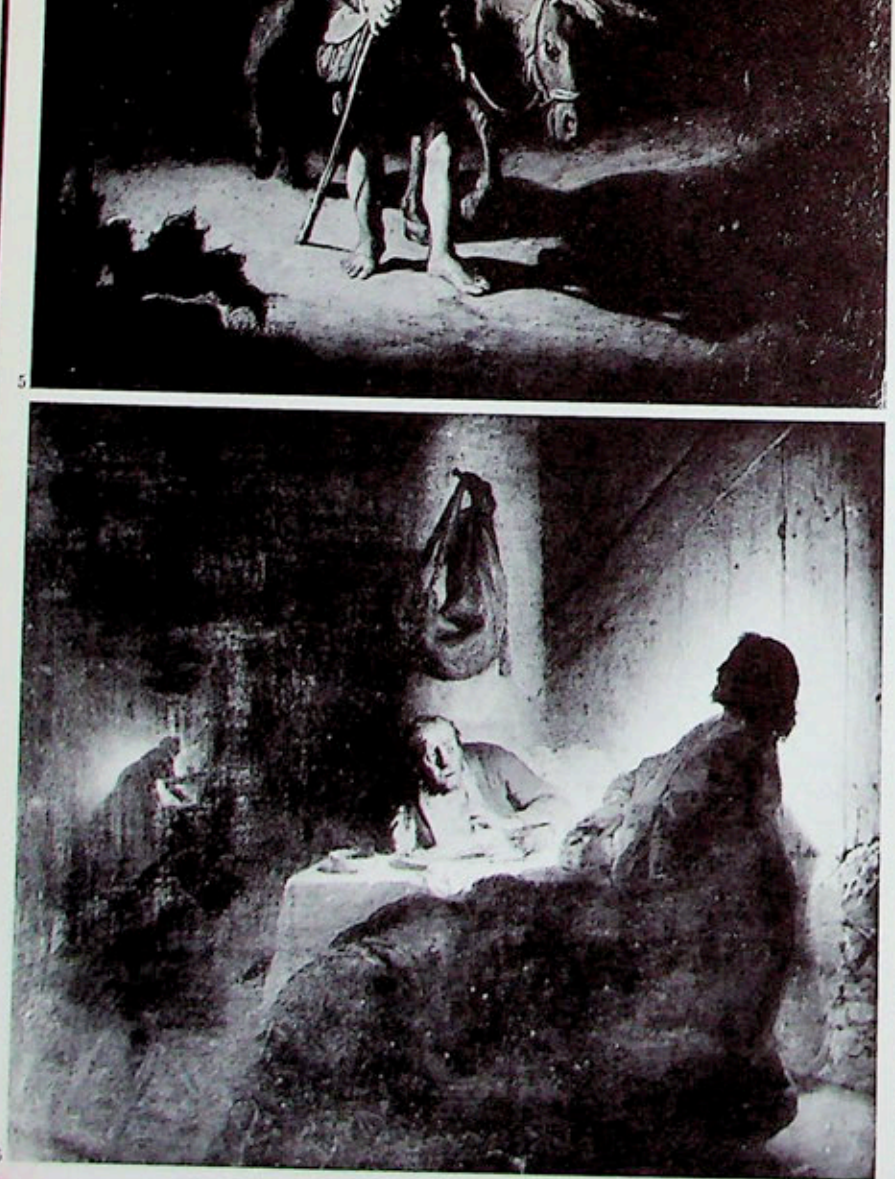
De l'année suivante, 1626, date « Balaam et son ânesse » du Musée Cognac-Jay (fig. 2). Le tableau illustre le récit des Nombres (XXII), c'est-à-dire le moment où l'ânesse, avant le prophète, a perçu la présence de l'ange de Dieu, refuse de marcher, se met à genoux et commence à parler pour protester d'avoir été frappée injustement par Balaam. Conformément à la Bible, Rembrandt a représenté aussi, dans l'ombre, deux serviteurs accompagnant Balaam et, au fond, deux princes moabites à cheval. Ces quatre personnes correspondent de très près à un groupe de deux cavaliers et de deux hommes à pied près du centre du tableau d'Elsheimer (fig. 4). Bauch a montré de façon convaincante (1960,

uer : « La Lapi-

silhouette de
paraît en haut
ans le récit du
ur à celui que
le saint a déjà
sang coule de
randt n'a reçu
t d'un instant.
ension accrue,
ique de Rem-

Etienne» vaut,
le Lyon.
Balaam et son
2). Le tableau
1), c'est-à-dire
phète, a perçu
se de marcher,
arler pour pro-
at par Balaam.
lt a représenté
accompagnant
abites à cheval,
t de très près
deux hommes à
heimer (fig. 4).
ncante (1960,

5



6

p. 101-102, fig. 63 et 64), que Rembrandt a pris comme point de départ une composition sur le même sujet de Pieter Lastman (1622, collection Palmer, Clapton Revel). Il en a copié certains éléments, l'ânesse par exemple, et même quelques détails mineurs. Le sentiment pourtant est très différent. Le tableau de Lastman n'est pas une des compositions les plus fortes du maître. L'émotion qui saisit le prophète et la bête prend une forme légèrement ridicule avec le moabite aux yeux écarquillés de façon toute stéréotypée.

Chez Rembrandt, l'affrontement des volontés de l'homme et de la bête s'exprime avec une force sauvage sur le plan psychologique. Et sur le plan du langage formel, on constate que Rembrandt, à vingt ans seulement, dépasse déjà largement son maître. Dans une gamme de couleurs bigarrées, les trois figures jouant les premiers rôles, l'ange, l'homme et l'ânesse, sont chargées d'expressivité.

L'intensité de la représentation de Rembrandt relève d'un certain goût maniériste. En 1933, Baeck l'a aussi mis en rapport également avec un dessin par Dirk Velaert datant de la première moitié du XVI^e siècle (p. 15 et suiv., fig. 7).

Il existe en effet une œuvre qui, à ma connaissance, n'a pas été introduite dans la discussion de « Balaam et son ânesse » par Rembrandt, mais qui semble mériter de l'être. Martin van Heemskerck a illustré l'histoire et sa composition a été gravée par Dirck Volckertsz. Coornhert en 1554 (fig. 4). Il semble très probable que Rembrandt lorsqu'il peignit le tableau du Musée Cognacq-Jay connaissait non seulement celui de Lastman mais aussi la gravure de Heemskerck. Cela expliquerait chez Rembrandt les traits de maniérisme tardif ainsi que le *furioso* qui est dans l'esprit de Heemskerck (et de Velaert) mais qui manque totalement chez Lastman. Du reste, on a déjà signalé d'autres gravures du XVI^e siècle d'après Heemskerck qui, en plusieurs occasions, ont été pour Rembrandt des sources d'inspiration. Dans l'inventaire d'insolvabilité de 1656, dressé sur les biens du maître, on trouve du reste cette mention « *Een dito* (boeck) *Heemskerck, synde out't werck vanden seven* » (un livre avec toutes les gravures d'après Heemskerck).

« Saint Etienne » comme « Balaam » est riche en action dramatique et violente. Un esprit tout autre, de simplicité, d'unité d'ambiance, règne dans « La Fuite en Egypte », daté de 1627 au Musée de Tours (fig. 5), identifié comme œuvre de Rembrandt par Otto Benesch et publié par lui en 1954.

Le tout petit tableau, pratiquement carré, montre une intensité, une monumentalité même, accentuée par sa composition magistrale. Comme une sorte de matérialisation de danger, la nuit noire, tout à fait impénétrable à l'œil, entoure la petite famille en voyage, la femme, l'homme et l'enfant au nimbe solide. Le clair de lune, frappant les figures comme le faisceau d'un projecteur, les fait apparaître avec netteté, en pleine lumière. La facture est riche, franchement travaillée. Benesch a remarqué l'inspiration de Caravage et de Callot ainsi que les traits maniéristes encore apparents.

Il est bien connu (Weisbach, 1926, p. 120-121) que Rembrandt a utilisé la formule de composition de « Philémon et Baucis », œuvre tardive d'Elsheimer (Musée de Dresde) pour son tableau du « Christ à Emmaüs » (fig. 6) au Musée Jacquemart-André, datant de 1629/30. Mais Rembrandt, un des plus grands metteurs en scène de la peinture, a porté le drame à une hauteur tout à fait nouvelle.

Derrière la table, au point d'intersection des diagonales, un disciple exprime le bouleversement et la stupéfaction causés par la révélation de son identité que vient de faire le Christ. La tête de ce disciple rappelle un thème capital pour Rembrandt, qu'il cultivait déjà dans ses peintures, dessins et eaux-fortes pendant la période de Leyde: les têtes d'expression, où le peintre a enregistré ses études physionomiques de toutes sortes d'états d'esprit.

Il n'est pas très facile de discerner au premier coup d'œil sur le tableau le second disciple mentionné dans le récit. On l'aperçoit pourtant au premier

plan: il a renversé sa chaise à trois pieds et s'est jeté par terre devant le Christ sous l'effet de la fraction du pain et de la parole prononcée. Ce disciple forme avec la figure du Christ un grand bloc d'obscurité au premier plan. Quelle témérité de maintenir la tête et le corps du Christ complètement sombre en le plaçant devant le mur brillamment éclairé! Le Christ penché en arrière, vêtu d'un vaste large manteau, prend un volume et une importance accrue. Une servante, ignorant l'événement qui se déroule au premier plan, apparaît en figurine minuscule très loin dans le fond. Quel maximum d'expression dramatique dans ce petit tableau peint sur un morceau de papier collé sur bois de 39 cm × 42! Un thème qui occupait déjà intensément Rembrandt pendant ses années de jeunesse à Leyde est celui des vieillards, hommes et femmes. Il les peignait dans ses «histoires» bibliques. Il les représentaient seuls, généralement avec de vieux livres usés, se livrant à la méditation, souvent absorbés dans des pensées mélancoliques. Parfois il en réunissait deux, se livrant à quelque discussion philosophique.

Le Louvre conserve un «Ermite lisant» de 1630 (fig. 7). L'obscurité règne dans la plus grande partie du petit panneau. La scène se situe probablement dans une grange, — en haut à droite apparaissent en effet quelques poutres de bois, avec du foin au-dessus.

La faible lumière qui entre dans la cabane s'intensifie par endroit, sur la noble tête du vieillard, sur le grand volume qu'il tient et sur le genou qui apparaît dans la déchirure du pantalon. Les chaumes du foin accrochent aussi quelques accents lumineux. Malgré les petites dimensions du tableau, Rembrandt obtient un effet de monumentalité grâce à la composition sûrement calculée, où la tête du vieillard prend place au point exact d'intersection des diagonales d'un carré dont le bord supérieur est formé par celui du panneau.

Au XVII[e] siècle, Leyde fut la capitale de la nature morte de *Vanitas* en Hollande. Ce thème se développait largement autour de Rembrandt précisément durant les années décisives de sa jeunesse. Dans les tableaux de vieillards de cette époque surtout, on trouve des accessoires, vieux livres usés, sphères terrestres, chandeliers, etc., appartenant tous à cette iconographie. J.G. van Gelder (1953, pp. 292-294) a démontré de façon convaincante les liaisons idéologiques existant entre ces sujets et certaines représentations de la *Melancolia*, ou de «Héraclite et Démocrite»; il ajoute, en se référant aux recherches de Erwin Panofsky, qu'elles sont porteuses d'un message sur la vanité de tous les efforts humains pratiques et théoriques.

De 1630, année de l'«Ermite lisant», date aussi «Jérémie pleurant la ruine de Jérusalem» (fig. 8), tableau de Rembrandt conservé au Rijksmuseum, Amsterdam. Les lamentations de Jérémie appartiennent à la littérature classique de *vanitas*. Il existe des affinités frappantes entre le tableau du Louvre et celui du Rijksmuseum (figures 7 et 8). Ils datent de la même année, 1630. Ils ont approximativement les mêmes mesures et sont composés de manière analogue, une diagonale de lumière jouant un rôle important dans les deux cas. De plus, les vieillards, Jérémie et «l'ermite», semblent appartenir à la même catégorie d'homme vénérable, monumental, irradiant la spiritualité. «L'ermite» du Louvre n'a rien de la soumission douce, souvent caractéristique de ce type de personnage. La question se pose: est-il en effet aussi un prophète? Et dans ce cas, lequel?

«L'ermite» du Louvre contient un élément qui semble mériter de retenir l'attention: le foin. Dans toute iconographie de *vanitas*, dans la littérature ainsi que par l'image, le foin joue un rôle important, également en Hollande. Prenons comme exemple représentatif l'allégorie très élaborée de *vanitas* par Carel van Mander, gravée en 1599 par Jacob Matham. Parmi les inscriptions dont surabonde cette gravure et qui sont en général d'origine biblique, nous lisons avec référence à Isaïe, (XL, 6): «*Vleijs is hooij*» (votre chair est foin), dans la version de la Vulgate: «*Omnis caro foenum*».

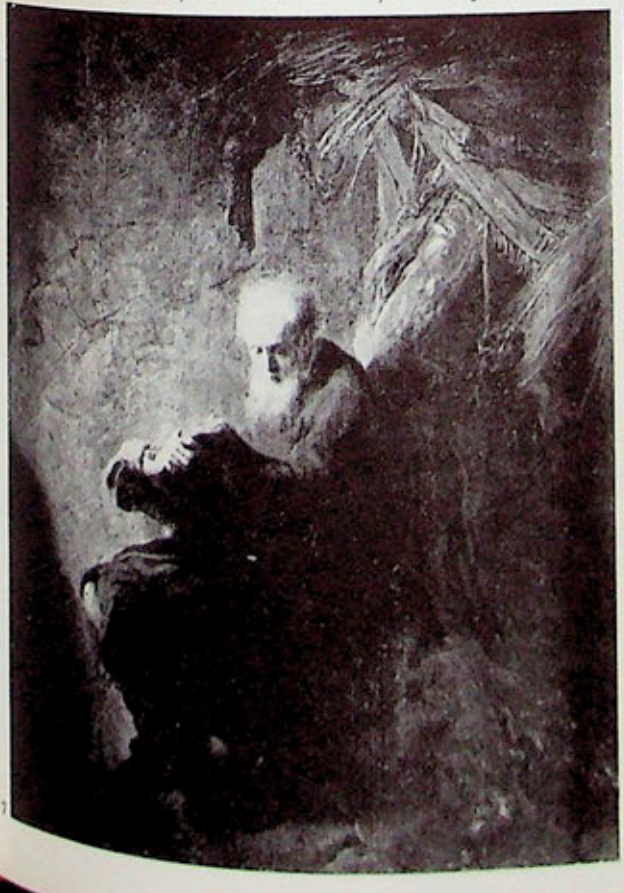
Ce symbole primaire du périssable, issu de la Bible (Bialostocki, 1965, p. 199), y revient en plusieurs passages. Un des grands prophètes est particulièrement lié au symbole du foin, qu'il a utilisé à plusieurs reprises avec un maximum d'expressivité; c'est précisément Isaïe.

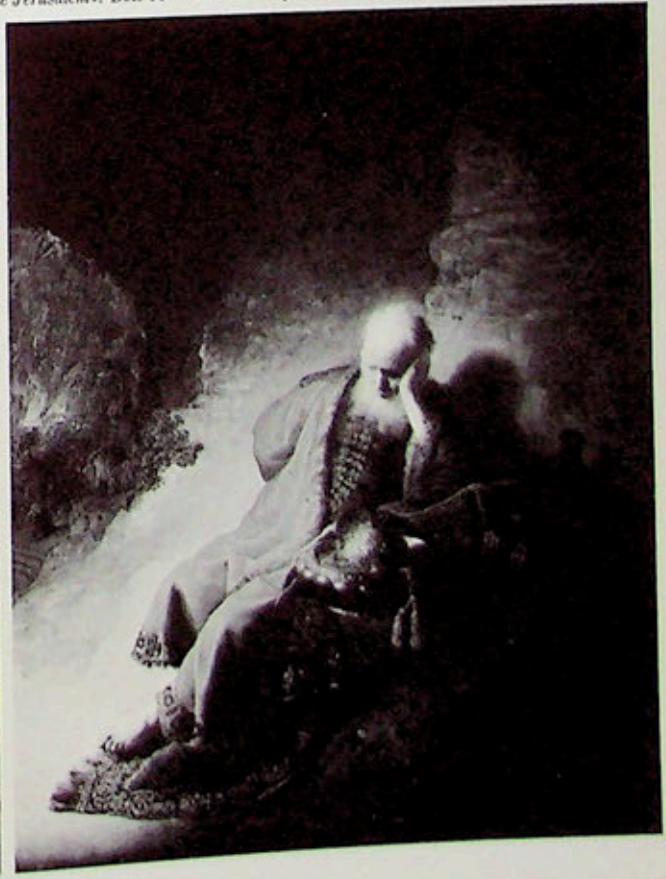
Il paraît donc que la présence du foin dans le tableau du Louvre doit être compris comme l'introduction d'un attribut du vieillard représenté. Dans ce cas son identité très vraisemblable serait celle d'Isaïe. Comparez par exemple «Saint Pierre repentant» (1631, Collection Prince de Mérode-Westerloo, Bruxelles). Les deux clefs placées à côté du vieillard forment son attribut et l'identifient clairement avec l'apôtre. Notons que le tableau a 58 cm. sur 48, pratiquement donc les mêmes mesures que ceux du Louvre et du Rijksmuseum.

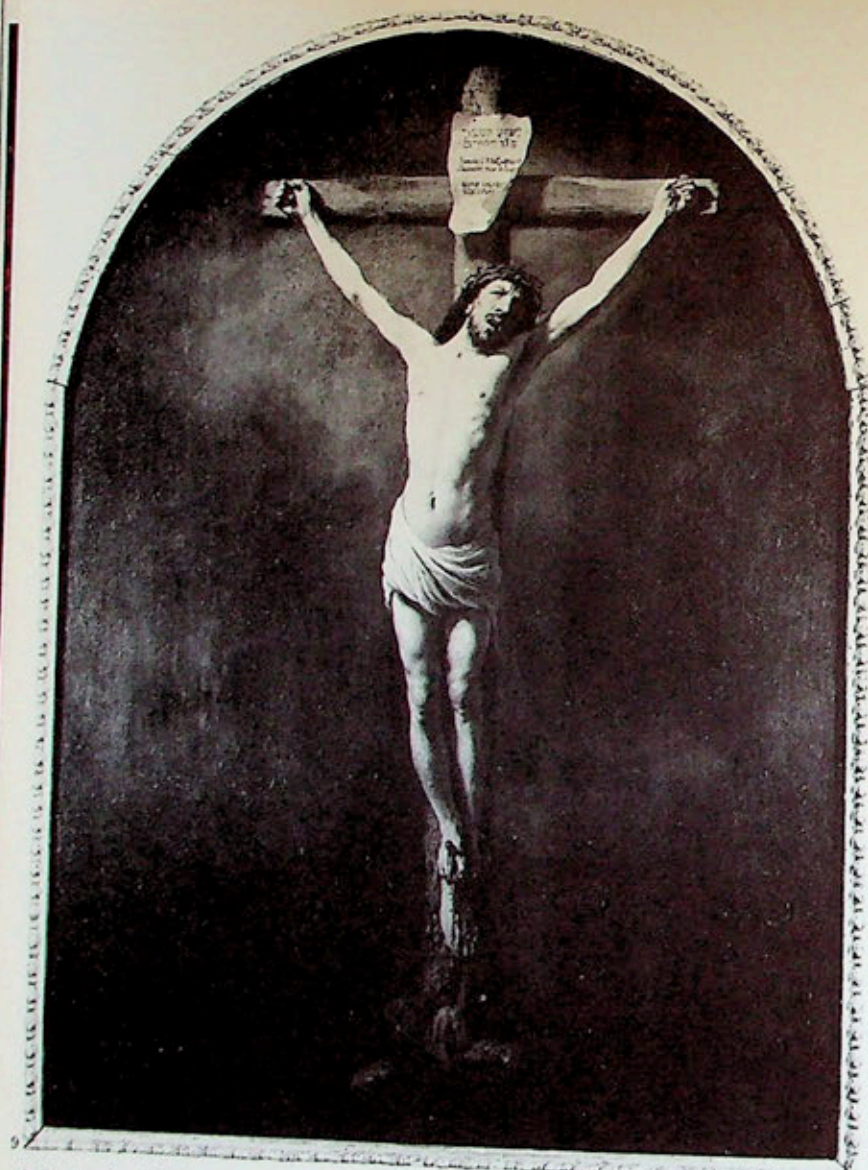
Nous sommes arrivés à 1631, année durant laquelle Rembrandt a quitté Leyde pour s'établir définitivement à Amsterdam. Il y a deux tableaux en France de 1631, dont on ne peut par conséquent dire avec certitude si l'un ou l'autre était déjà peint avant le départ de Leyde ou s'il l'a été quelques mois plus tard à Amsterdam.

Au Petit Palais à Paris se trouve le «Portrait de l'artiste avec le caniche» (fig. 9). Rembrandt s'est représenté en pied, vêtu d'habits orientaux riches et

5 *Rembrandt: «La Fuite en Egypte». Bois 26,5 × 24,2 cm. Monogrammé et daté 1627. Musée des Beaux-Arts, Tours.* **6** *Rembrandt: «Le Christ à Emmaüs». Papier sur bois 39 × 42 cm. Monogrammé, non daté (1626-30). Musée Jacquemart-André, Paris.* **7** *Rembrandt: «Isaïe (?)» (dit «Ermite lisant»). Bois 58,5 × 45 cm. Monogrammé et daté 1630. Musée du Louvre, Paris.* **8** *Rembrandt; «Jérémie pleurant la ruine de Jérusalem». Bois 58 × 46 cm. Monogrammé et daté 1630. Rijksmuseum, Amsterdam.*







9 *Rembrandt: « Le Christ en Croix ». Toile 100 × 73 cm. Monogrammé et daté 1631. Eglise du Mas d'Agenais.*
10 *Rembrandt: « Portrait de l'artiste en habits orientaux et avec le caniche ». Bois 81 × 51 cm. Signé: Rembrandt f. 1631. Petit Palais, Paris.*

précieux, turban en tête, canne à la main, rayonnant de sûreté de soi-même. Il est entouré d'un assez grand espace. Le centre est marqué par une table où se trouve entre autres choses un casque. Devant les pieds de Rembrandt le caniche est assis, brillamment caractérisé.

Le tableau est typique de tout un genre de peintures de Rembrandt sur lesquelles lui-même ou des personnes de son entourage posent en habits de fantaisie. Il peut s'agir parfois d'une représentation d'un personnage de la Bible ou d'autre source. Dans le panneau du Petit Palais, il semble déguisé en quelque oriental de qualité, mais, en tout cas, jusqu'ici non identifiable. Il a vraisemblablement existé un pendant au tableau représentant une jeune femme vêtue elle aussi d'habits orientaux (cf. Bauch, 1966, nº 450).

Le septième des tableaux de jeunesse de Rembrandt conservé en France est le « Christ en Croix » de l'église du Mas d'Agenais (fig. 10). Ce fut la découverte de Mme Madeleine Hours en 1959 d'y reconnaître une œuvre du maître. Alors que le tableau était aux laboratoires du Louvre pour examen, elle a trouvé également le monogramme et la date de 1631.

En 1962 Kurt Bauch a publié cette crucifixion, lui consacrant une analyse tout à fait convaincante. Il l'a située parmi les représentations de l'érection de la croix et de la descente de croix dans la série de tableaux exécutée par Rembrandt (les cinq autres maintenant à Munich) pour le Stadhouder Frédéric Henri. Pour cette commande si flatteuse, le maître s'est approché du style et des formules de Rubens, très en vogue à la cour.

Mais la beauté et la force exprimées par le type idéal du Christ peint par Rubens manque totalement chez celui du Mas d'Agenais. Comme Bauch l'a déjà souligné (1962, p. 138), Rembrandt a peint le crucifié d'après nature avec un maximum de vérité « hollandaise ». C'est une conception qui rapproche ce Christ des hommes. Il est mis sur une croix faite de rudes troncs d'arbres et entouré d'une obscurité totale dans une solitude déchirante.

Si étrange que cela paraisse, c'est en Espagne qu'on peut trouver des associations. Il existe quelques crucifixions de Zurbarán très proches dans le temps de celle de Rembrandt. Il est frappant de voir comment la solitude créée par Rembrandt autour du crucifié est en analogie avec la conception de l'idée de la *soledad* du maître espagnol.

Il ne peut guère être question de communication entre l'un et l'autre. La pureté et l'intensité du sentiment, le pathétique sans déclamation et la réalisation par les moyens du naturalisme sont le dénominateur commun des deux peintres contemporains, le hollandais et l'espagnol.

Appliquée à Rembrandt la formule « l'enfant est le père de l'homme » atteint un haut degré de vérité. Les peintures étudiées ici, toutes de la période 1625-1631, donc entre sa dix-neuvième et sa vingt-cinquième année, forment naturellement un choix limité. Pourtant leurs riches variations de sujets, l'esprit « expérimental » qu'elles révèlent sont significatives: la personnalité artistique du jeune Rembrandt est déjà clairement définie.

Cela est d'abord vrai pour le choix et le traitement des couleurs. Elles sont appliquées avec des grandes variations: très liquides ou, au contraire — ce qui est spécialement caractéristique du peintre — avec peu d'huile mélangée à la poudre de couleur de manière à faire apparaître les coups de pinceau dans toute leur rudesse. Le spectateur devient conscient de la couleur comme d'une matière qui possède une valeur indépendante.

Dans ces tableaux de 1625-1631 il serait aussi possible d'indiquer une richesse de traits de composition et de psychologie qui annoncent le futur.

L'art de Rembrandt se développe vers une orchestration de plus en plus riche, un emploi des moyens de plus en plus parfaits pour résonner dans le crescendo puissant des années tardives.

La production précoce en forme le prélude: discerner des parties, des accords, des thèmes qui reviennent, souvent à plusieurs époques de sa vie, est une des fascinations liées à l'étude des œuvres de jeunesse de Rembrandt. Mais ceci est une autre histoire.

Si vous voulez en savoir davantage

Sur l'œuvre de jeunesse de Rembrandt en général, ou plus spécialement sur quelques-unes des peintures étudiées dans cet article, reportez-vous aux publications suivantes:

K. Bauch, *Die Kunst des jungen Rembrandts*. Heidelberg, 1933. (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen 14.); K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*. Berlin 1960; K. Bauch, *Rembrandts « Christus am Kreuz »*. (Pantheon XX (1962), pp. 137-44.); K. Bauch, *Rembrandt, Gemälde*. Berlin 1966;

O. Benesch, *An Unknown Rembrandt Painting of the Leiden Period*. (The Burlington Magazine XCVI (1954), pp. 134-35.);

I. Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*. London 1956 (pp. 154-76);

J. Bialostocki, *Stil und Ikonographie*. Dresden 1965;

J.G. van Gelder, *Rembrandt's vroegste ontwikkeling*. (Medd. der Kon. Ned. Ak. van wetenschappen, Afd. letterkunde, N.R., Deel 16, Nº 5. Amsterdam 1953.);

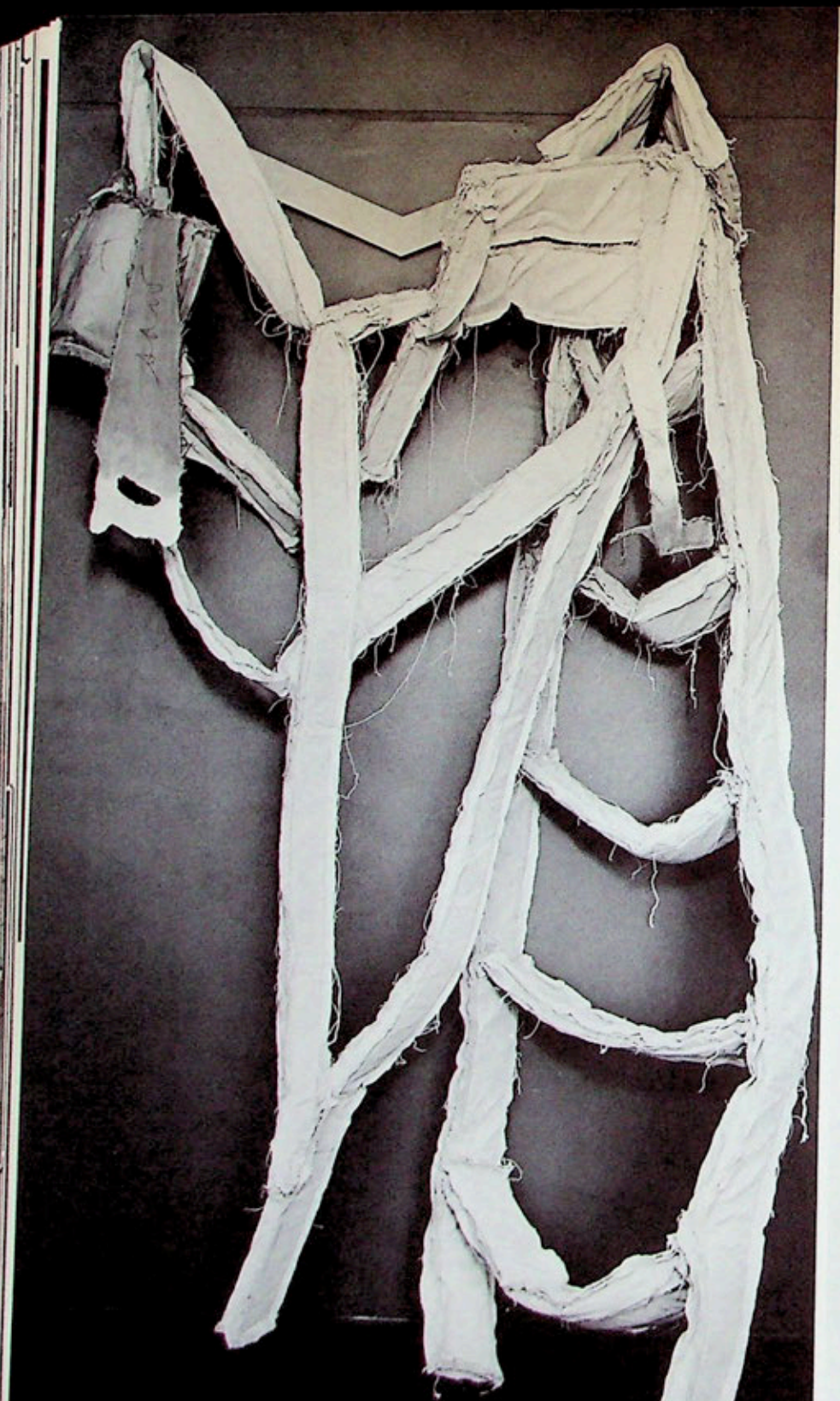
H. Gerson, *La Lapidation de saint Etienne peinte par Rembrandt en 1625 au Musée des Beaux-Arts de Lyon*. (Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais, Vol. III, 1962, Nº 4, pp. 57-62.)

J.-M. Girard, *Sur quelques signatures et dates relevées au musée de Tours et en divers musées de France*. (Revue du Louvre (1965), p. 25 et seq.);

M. Hours, *Rembrandt, « La Crucifixion » du Mas d'Agenais. Etude au laboratoire* (Revue du Louvre, nº 3 1969, sous presse);

I. Jost, *A Newly Discovered Painting by Adam Elsheimer*. (The Burlington Magazine CVIII (1966), pp. 2-7.);

W. Weisbach, *Rembrandt*. Berlin und Leipzig 1926.



2

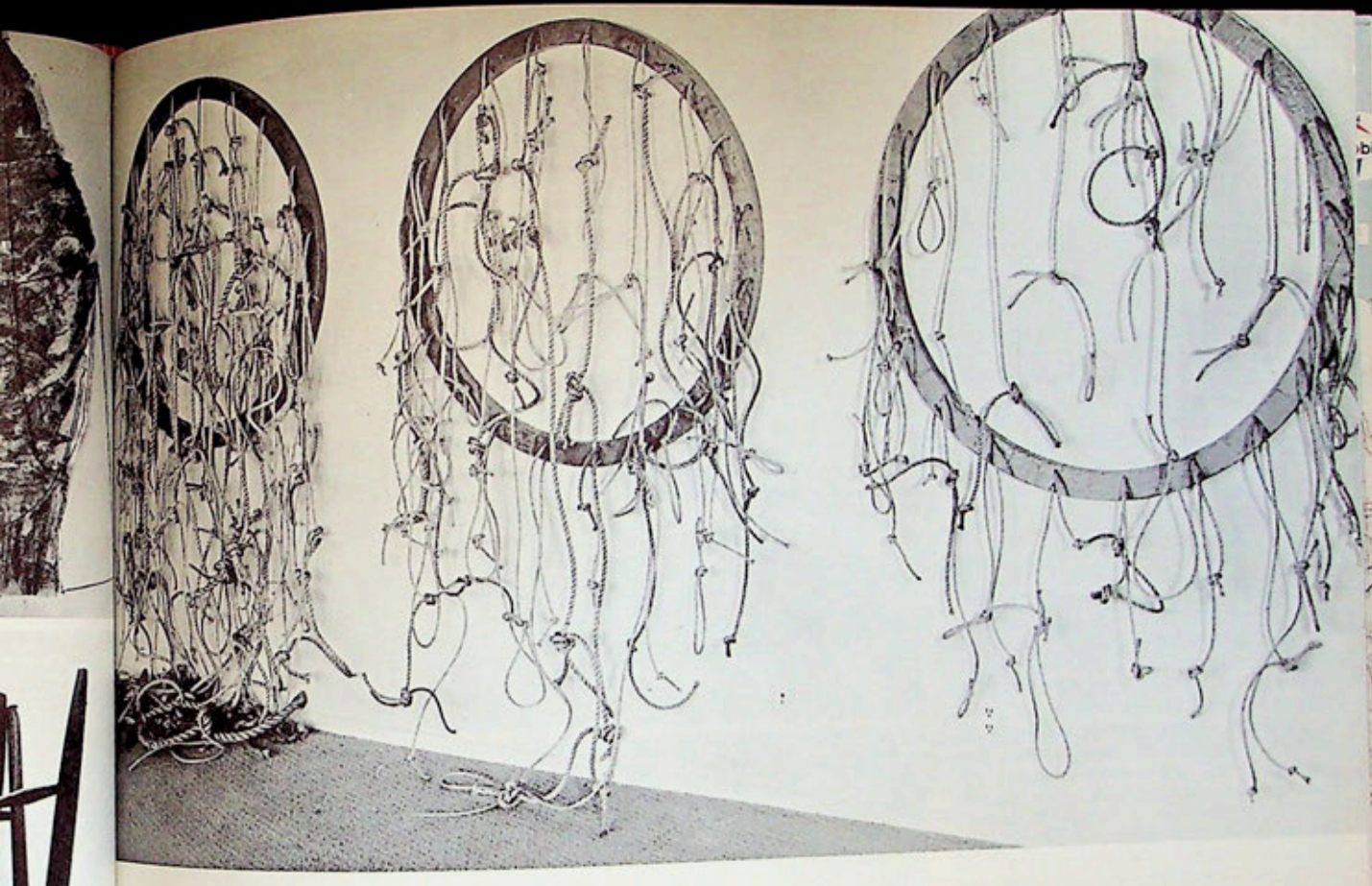
3

José Pierre

les

Une expositio

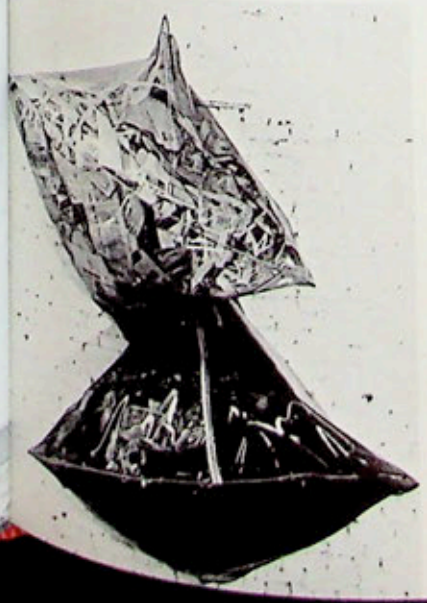
5



Josè Pierre

les grandes vacances de l'art moderne

Une exposition à la Kunsthalle de Berne annonce, par un retour aux sources de la création, une nouvelle offensive du romantisme



Le 22 mars, devant la Kunsthalle de Berne, deux jeunes Suisses brûlent leurs équipements militaires en signe de solidarité avec l'exposition inaugurée ce jour-là sous le titre « Quand les attitudes deviennent forme ». Celle-ci cependant soulève dans la presse locale un véritable tollé. « Pourquoi les services de nettoyage de la ville de Berne exigent-ils des citoyens que ceux-ci emballent proprement leurs ordures ménagères s'ils doivent retrouver ensuite celles-ci à la Kunsthalle? » écrit « Der Bund ». Et l'indignation est unanime lorsqu'on évoque le trottoir d'Helvetiaplatz, où se tient le musée, défoncé comme un vulgaire taudis par une masse de mille kilos sur les instructions de l'un des exposants, l'Américain Michael Heizer. Des patriotes scandalisés viennent remplir le trou ainsi pratiqué dans le sol national de fumier (« un produit bien de chez nous », disent-ils), exigeant que cet engrais accompagne en tous lieux l'exposition, qui ira ensuite à Krefeld, à Stockholm puis à Londres. Un journaliste s'inquiète: « Est-ce que je n'ai pas une œuvre d'art collée à ma semelle? » Enfin l'on promet à Harald Szeemann, conservateur de la Kunsthalle et organisateur de cette manifestation, qu'il finira à l'hôpital psychiatrique de la Waldau, où mourut il y a presque quarante ans l'un des plus grands artistes de ce siècle, Adolf Wölfli...

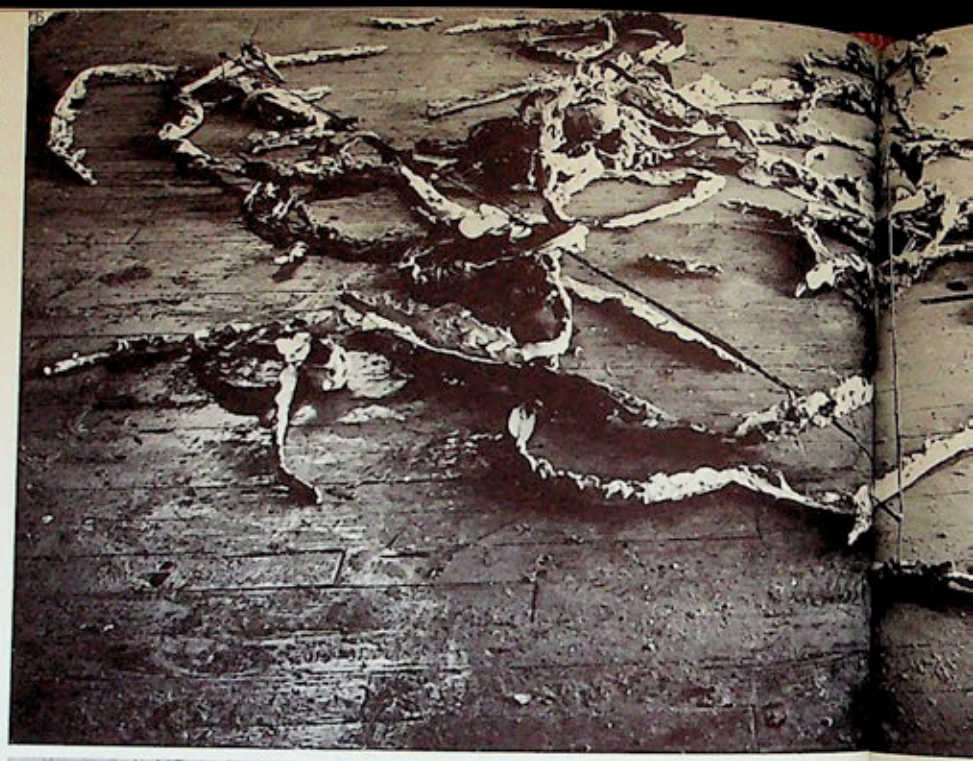
Avec Pontus Hultén, du Moderna Museet de Stockholm, Harald Szeemann est le seul en Europe à avoir su faire de cette institution aujourd'hui si décriée, le musée, un instrument de connaissance directe de l'art vivant. Cette année, les deux plus importantes expositions d'art contemporain dans le monde sont d'une part « La machine considérée à la fin de l'âge mécanique », organisée par Hultén (du Museum of Modern Art de New York, elle a été transportée à l'Université Saint-Thomas de Houston, d'où elle gagnera cet été le San Francisco Museum of

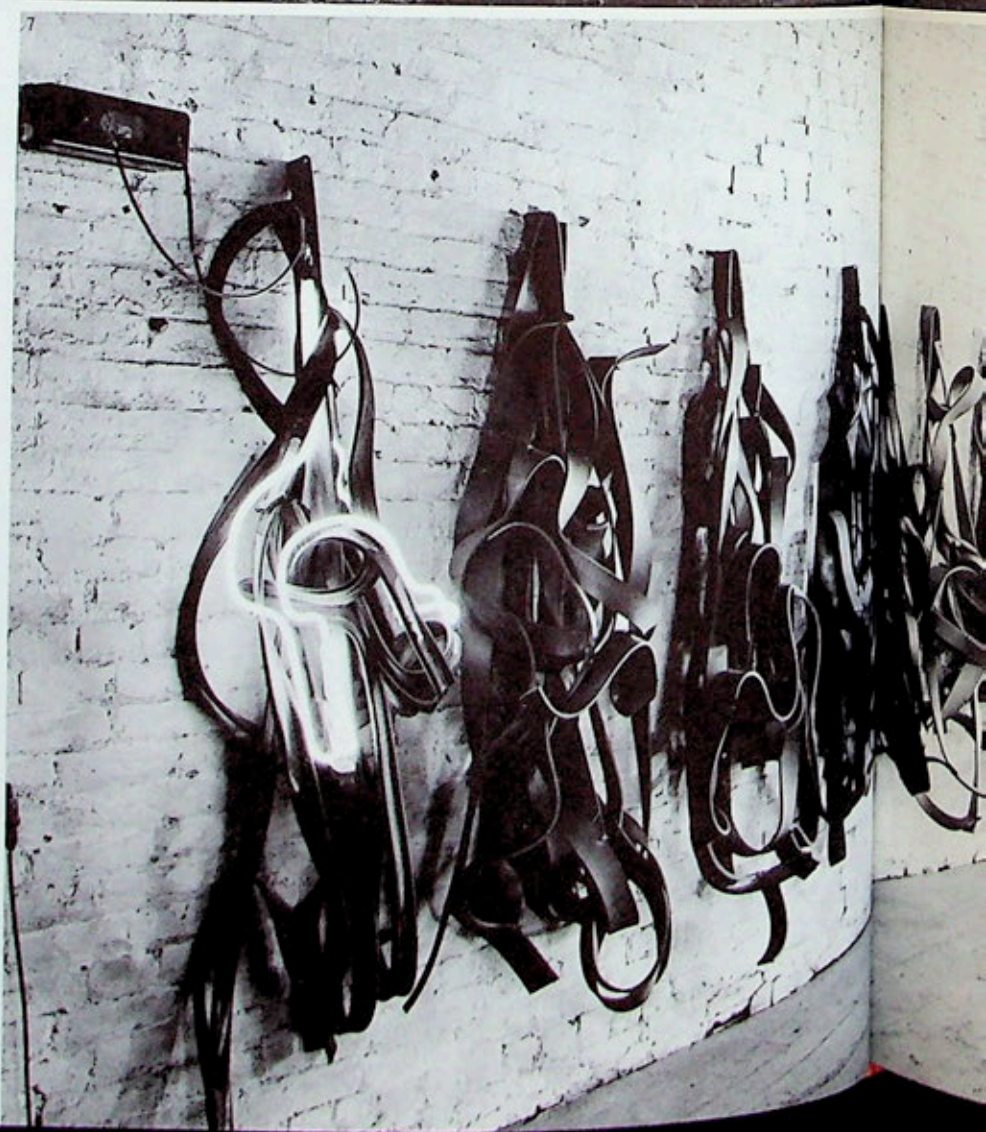
1 Claes Oldenburg: « Echelle molle géante, avec marteau, scie et seau ». 1967. Hauteur: 2 m 40. Sidney Janis Gallery, New York. 2 Keith Sonnier: « Dessin floqué sur latex et ficelle ». 1968. 270×90 cm. Collection Galerie Ricke, Cologne. 3 Ruthenbeck: « Echelle double ». 1967. Bois. Hauteur: 250 cm. Collection particulière. 4 Thomas Bang: « Triple anneau doré suspendu ». 1968. Bois, fiberglass et corde 1 m 98×4 m 26. 5 Frank Lincoln Viner: « Tetrahedron containers ». 1967. Vinyl, cellophane, papier, chaîne, fermeture-éclair 122 cm. Collection Fischbach Gallery, New York.

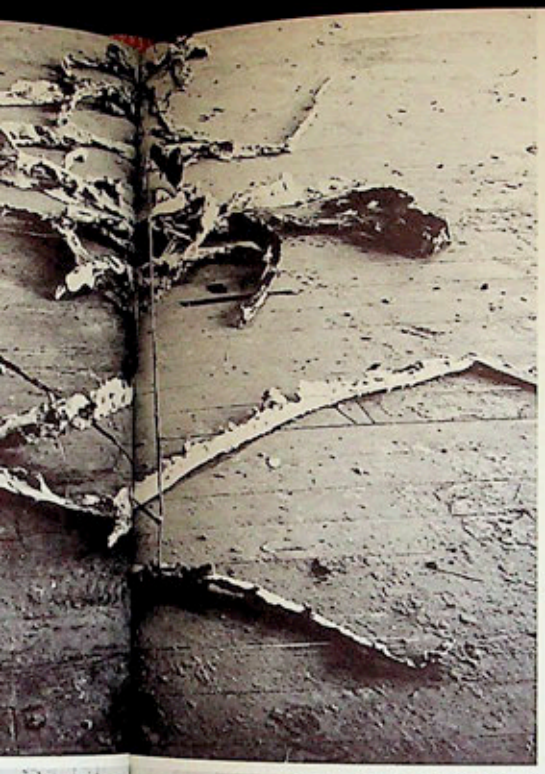
Art), d'autre part celle dont il s'agit ici. Dans les deux cas, il s'agit moins de la réunion d'œuvres en fonction de certaines affinités que d'une hypothèse, que d'une tentative dynamique de compréhension de l'art d'aujourd'hui, c'est-à-dire de compréhension de l'homme d'aujourd'hui. « Quand les attitudes deviennent forme » s'inscrit sous le slogan: « Live in your head » (Vivez dans votre tête, dans votre imagination), ce qui d'emblée invite à considérer davantage la signification spirituelle de l'exposition que son aspect matériel (dont on a vu justement qu'il avait si fortement offusqué les bons bourgeois bernois), la pensée qui inspire les œuvres que les œuvres elles-mêmes. D'ailleurs, quinze des participants (sur soixante-neuf) ne sont guère représentés que par des photographies ou des documents écrits, non point par insuffisance de crédits, mais parce que ce qu'ils créent ne se transporte pas, ne se vend pas, ne s'expose pas. En un sens, cette exposition est la dernière possible (si l'on admet, ce que l'histoire de l'art dément, une évolution à sens unique de l'expression): au-delà, il n'y aurait plus ni musée ni galerie possible, et pourtant il y aurait encore des « œuvres ».

Néanmoins, dès l'entrée, c'est à une confrontation avec des matériaux sans prestige que semble nous convier cette exposition. L'aspect général est d'un chantier, non point en pleine activité mais abandonné ou sur le point de l'être: un chantier désabusé où l'on aurait en fin de compte renoncé à construire et où l'on trouverait davantage de débris du monde ancien que de promesses d'un nouveau. Ici et là, en effet, ce ne sont que tas de cendres, feutre, sable, morceaux de caoutchouc, plaques de métal en mauvais état, chiffons, empreintes douteuses, briques, grillages, cordes, fils de fer, récipients remplis d'eau, tuyaux. La grisaille domine. Même les deux ou trois néons égarés en ces lieux prennent un air pâlot, sans conviction, n'arrivent pas à réchauffer l'atmosphère. Dans les grandes salles froides et impersonnelles, une pénétrante impression de tristesse vous gagne. Il faut faire effort pour se défendre contre une sorte de léthargie menaçante, il faut se secouer pour mieux voir. Alors, comme au cours de ces journées cendreuses où un ciel bas éteint uniformément les gestes et les couleurs, l'envoûtante tristesse révèle un charme insidieux et secret: à n'en point douter, quelque chose se passe là, en ces lieux apparemment si peu habités; on vous fait signe, de très loin... Et l'allure d'anonymat, renforcée par la parcimonie des indications (quelques numéros au bas des murs, pas toujours en face des œuvres; mais le catalogue mérite l'achat), s'estompe: non seulement les propos diffèrent mais ils sont également tenus à la première personne.

Le contact s'établit par le biais d'une imprégnation « informelle » sensible chez un bon tiers des exposants. Ce que Hans Hofmann, Wols ou Sam Francis attendaient des orages et des convulsions de la couleur, c'est à une certaine veulerie des matériaux bruts qu'elle est ici demandée. En dépit des vigoureuses offensives du Pop Art, de l'Op Art et du Minimal Art, le goût de l'indécis, de l'indéterminé, du flou s'est trouvé préservé grâce à l'exemple contradictoire et complémentaire de Christo et d'Oldenburg. Si les « empaquetages » de Christo niaient l'objet, le condamnaient à l'immobilité et au silence, Oldenburg, en lui conférant à la fois le gigantisme, la mollesse et l'état spectral, le dépouillait de toute agressivité au profit d'un univers infantile, voluptueux et bouffon; mais l'un et l'autre encourageaient la laxité formelle. Certes, il y a un peu trop de suavité chez Keith Sonnier ou Michael Buthe, qui d'un chiffon malpropre font un Fautrier! C'est plutôt à l'ascétisme de Tapiés que semblent rendre hommage les toiles caoutchoutées d'Eva Hesse, les murs maladroits de Jo Ann Kaplan, les tas de cendres auxquels Reiner Ruthenbeck oppose le contrepoint rythmique d'une armature de fils de fer. A l'aide de cordes, Thomas Bang, Ger van Elk ou Bernd Lohaus évoquent les tracés nerveux de Clyfford Still, de Gottlieb, voire de Kline. Aux confins du maniérisme, Alan Saret a transformé en nuages de paille de fer les pelotes d'épines







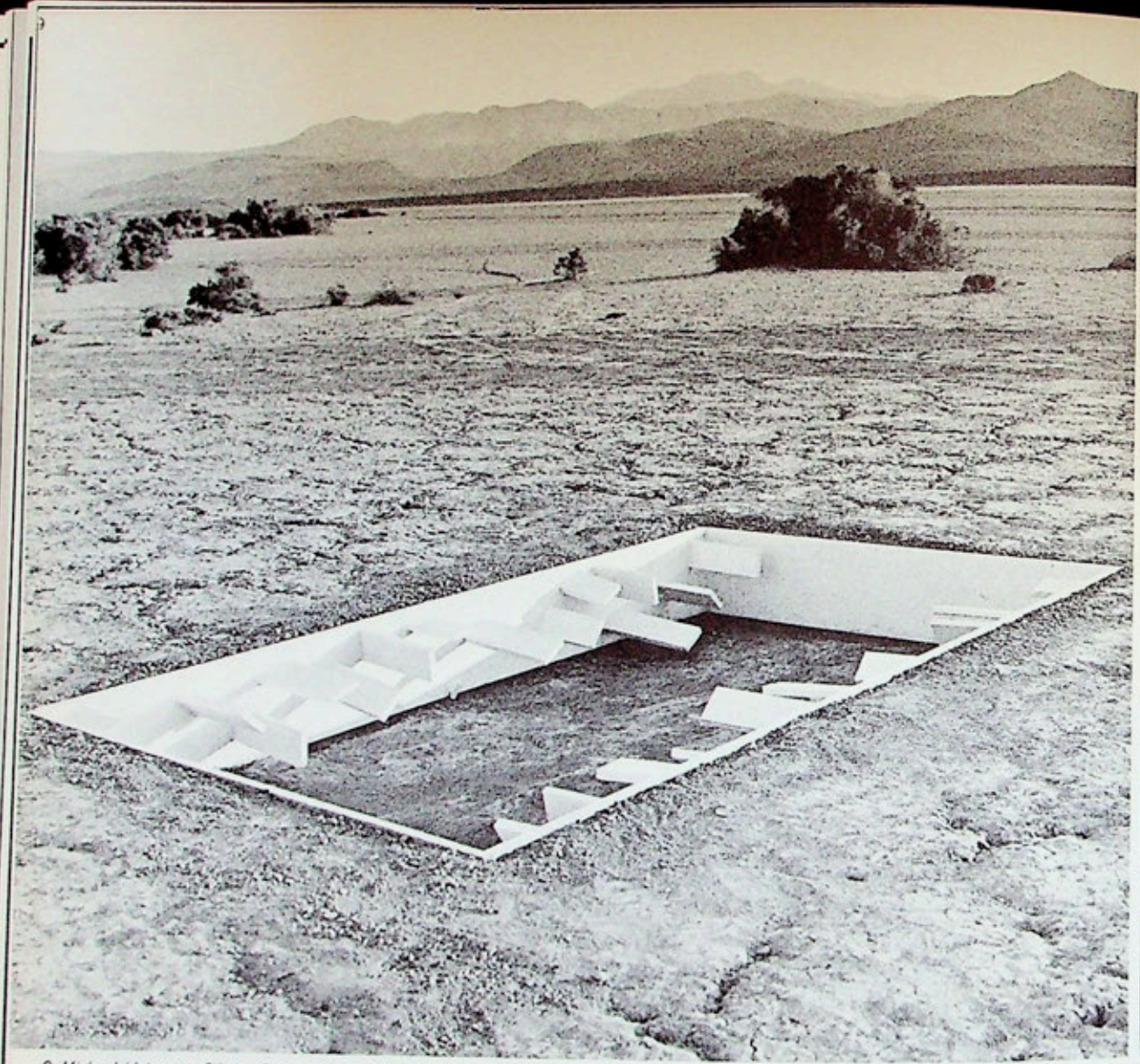
6 Richard Serra: « Lanières de caoutchouc ». Galerie Ileana Sonnabend, Paris. 7 Richard Serra: « Ceinture ». 1967. Caoutchouc et néon. 1 m 80 × 6 m 60. Collection Cte Panza di Biumo, Milan. 8 Robert Morris: « Feutres ». 1967-1968. Galerie Ileana Sonnabend, Paris.

de Claire Falkenstein. Mais ceux qui surent le mieux trouver dans des matériaux industriels une variété et une richesse d'effets comparables à celles de la peinture, ce sont Morris, Serra et Viner.

Frank Lincoln Viner, par exemple, enferme des journaux dans des poches transparentes en matière plastique munies d'une fermeture-éclair, mariant ainsi à la leçon d'Arman celle de Christo pour mieux les trahir toutes deux. Richard Serra se souvient de Pollock, et même de Motherwell; mais où son originalité éclate, non sans quelque afféterie, c'est lorsque, alignant sur un mur neuf harnais de caoutchouc découpés en lanières aux belles inflexions décoratives, il souligne le mouvement de l'un d'entre eux d'une nonchalante arabesque de néon. Après avoir constitué avec Donald Judd le couple rigoureux des Pères du Minimal Art (les Marx-et-Engels des Structures Primaires), Robert Morris, par ses « Feutres, » où il convient de lire les conséquences de son amitié avec Beuys, puis par ses œuvres en tourbe, s'est progressivement éloigné du puritanisme esthétique dont il fut le champion. La belle coulée, quasi organique, des « Feutres », avec ses molles ondulations, avoue une coupable nostalgie des complaisances picturales en même temps qu'elle traduit une sensualité assez trouble, que le dandysme du théoricien avait longtemps dissimulée. A cela se mêle vraisemblablement une appréciation assez pessimiste sur les chances de durée du Minimal Art qui, au bout de trois ans, a déjà fait périr d'ennui la moitié de ses représentants. Avant de se vouloir peintre puis sculptour, Morris ne fut-il pas d'abord danseur?

Sans doute les autres transfuges du Minimal Art ici présents ont-ils tiré des conclusions voisines (et en ce sens, au seul Bill Bollinger qui fait des Structures Primaires « ready-mades » en découpant des rectangles de grillage ou en tendant une corde entre deux points fixes, il faudrait aussi opposer les quadrilatères que Frederick Lane Sandback dessine à l'aide d'un cordon élastique, les polygones que Richard Tuttle découpe dans du tissu, les parallélépipèdes rectangles qui s'oublient ou fondent comme beurre au soleil que signe Gary Kuehn). Si Sol Lewitt fait reporter au crayon sur un mur le dessin géométrique que l'on effacera à la fin de l'exposition, bien entendu il montre par là que la conception de l'œuvre survit à sa réalisation. Mais est-il si assuré de la résurrection des Structures? Quant à Carl Andre, le plus extrémiste des Minimalistes puisqu'il réduisit la Structure à l'état de carrelage, le voici qui entasse des pierres brutes dans les montagnes et les forêts du Colorado. On m'affirmera tant que l'on voudra que la réalité d'un rocher est égale à la réalité d'un carreau de fer ou d'aluminium et qu'il n'y a point de différences entre le sol d'une cuisine et un tas de cailloux, je n'en croirai rien. Et si, comme c'est le cas, on me montre ce tas de pierres photographié dans un paysage et non pas dans une galerie, je penserai que nous ne sommes point du tout dans de savantes et très avares considérations sur la perception ou sur la structure mais dans une très directe et presque naïve volonté de reprendre contact avec les forces naturelles. Et Robert Smithson? En collant sur un socle une grande photographie de sol boueux portant des empreintes de pattes de chien (« Dog Tracks »), c'est, il me semble, comme s'il exposait ce morceau de sol vrai découpé à même la campagne. Pour lui comme pour Carl Andre, la beauté, ce qu'ils signent, ce qu'ils montrent, c'est la nature ou plus exactement le rapport, la relation qu'ils établissent, par l'intermédiaire de leur regard et de leur choix, entre la nature et eux-mêmes, c'est-à-dire entre la nature et les autres hommes.

Il y a là, certes, de quoi frémir. Eh quoi! ce virus, dont les professeurs et les technocrates de tout poil s'étaient ingéniés à purger le globe, le voici qui prospère à vue d'œil? Oui, il n'y a pas de doute: le romantisme, nous y sommes en plein. Avec cette insensibilité au ridicule que nous lui savons. Le 4 décembre dernier, Rafaël Ferrer fait apporter dans un escalier new-yorkais trente-six boisseaux de feuilles d'arbres. On expose des salles dont le sol est recouvert de sable (Barry Flanagan), de terre (Walter de Maria), de bouts de bois (Richard Long). En janvier, Jannis Kounellis (un méditerranéen pourtant) transforme la galerie L'Attico, à Rome, en écurie. Et Hans Haacke présente à l'Université Cornell d'Ithaca un tertre herbeux sur lequel l'herbe continue à pousser! « Vraiment, ils ne savent plus quoi faire! » gémissent



9 Michael Heizer: « Cilia ». 2 m 75 × 1 m 52. Dry Lake, près Silver City, Nevada. Août 1968. **10** *Hans Haacke: « Ligne céleste ». Central Park, New York, 23 juillet-24 octobre 1967. Ballons blancs gonflés et fil de 300 m environ.* **11** *Carl Andre: « Tas de rochers ». 1968. Hauteur: 1 m 70 environ. Aspen, Colorado.*

les concierges de l'art moderne (en d'autres termes, les critiques d'art). Cela est vrai: ils ne savent plus quoi faire pour retrouver le contact avec la nature. Mais ce contact, ils le veulent, ils ne veulent même presque plus que cela et pour l'instant, en dehors de l'accumulation de matériaux naturels dont plusieurs exemples viennent d'être donnés, deux voies privilégiées s'offrent aux jeunes artistes: la mise à contribution des forces naturelles et l'intervention individuelle dans le paysage.

« J'espère cordialement que le temps sera doux pendant l'exposition, avec un vent soufflant à trois mètres-seconde, de telle sorte qu'il y ait une brise modérée: alors les feuilles et les brindilles seront en constant mouvement, les petites branches commenceront à bouger, la poussière et le papier tournoieront au-dessus du sol. » Ce message de Marinus Boezem est beaucoup plus qu'une carte postale rédigée à l'intention de Harald Szeemann. De la part de celui qui, en 1965, signa un ventilateur et, le 26 septembre dernier, envoya un bulletin météorologique aux gens qui, à ses yeux, jouaient un rôle actif dans l'art actuel, elle est une revendication poétique majeure: Boezem ambitionne de se confondre avec le vent. Ambition saugrenue si l'on veut mais que l'on aurait tort d'interpréter comme purement passive: dans le catalogue de l'exposition du Stedelijk Museum (« Op Losse Schroeven: situaties en cryptostructuren »), laquelle double en quelque sorte celle de la Kunsthalle de Berne, un dessin de Boezem fait état d'un projet bien différent. Ce sont deux arbres pris dans la campagne; du premier, dont la base est emprisonnée dans un socle cubique, l'ombre est peinte; du second, l'ombre portée sur l'herbe est immobilisée par du goudron ou de l'asphalte. Saisissante contradiction entre le désir de s'identifier avec les mouvements éternels du monde et la tentation d'en figer irrémédiablement la marche. Nous voici soudain tout près de Magritte; ce n'est pas la dernière fois. Un autre projet, celui-ci de Jan Dibbets, ami de Boezem et Hollandais comme lui, pourrait représenter la synthèse de ce qui précède. Il s'agit d'un court métrage pour la télévision: en plan fixe, on cadre une portion du rivage, d'abord envahi par les flots puis, à marée basse, dénudé; alors, un tracteur laboure le rectangle de plage cadré par l'image de sillons entrecroisés de telle sorte que le téléspectateur voit non point seize carrés en perspective mais seize véritables carrés (ces jeux avec la perspective sont la principale occupation de Dibbets); puis la mer vient grignoter par le haut ces carrés indifférents à la ligne d'horizon et, bientôt, envahit tout l'écran. On peut hausser les épaules, mais est-ce vraiment plus grotesque que les efforts de Claude Monet pour capter

le fard variab
cathédrale de

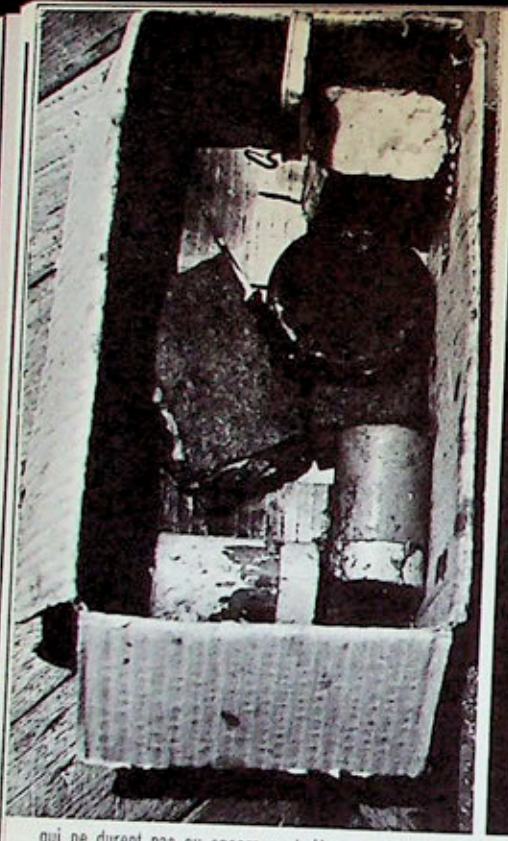
Le maître du
Haacke. Entr
liquides, la gl
sa constante
c'était seulem
toile auquel u
cesse renouv
le 23 juillet 1
à New York,
ballons blancs
mégalomanie
de quatre-ving
par la grâce
l'été, le prof
d'Yves Klein,
Ainsi que la
avant tout un
ligence du ve
« Il faut tuer
lui, le vent,
physiques qui
la flamme du
toit de sa voit
au vent et à la
qu'une expéri
tout le roman
c'est une myt

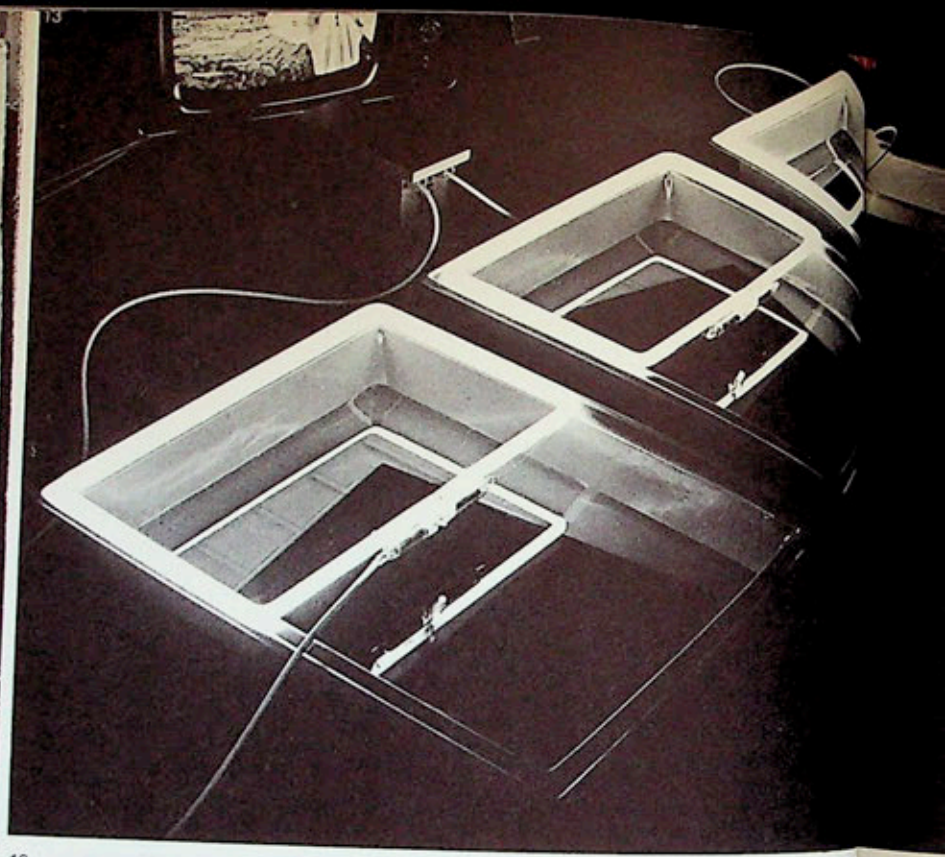
le fard variable de l'heure sur les lourdes rides de la cathédrale de Rouen?

Le maître du vent, toutefois, c'est aujourd'hui Hans Haacke. Entre tant d'expériences diverses avec les liquides, la glace, la neige ou l'herbe, le vent demeure sa constante tentation. Les « Voiles » d'il y a quatre ans, c'était seulement, au milieu d'une pièce, un rectangle de toile auquel un ventilateur imprimait des ondulations sans cesse renouvelées, sans cesse différentes. Et lorsque, le 23 juillet 1967, il déroule au-dessus de Central Park, à New York, la chaîne légère d'une centaine de petits ballons blancs gonflés à l'hélium, il s'oppose à la pesante mégalomanie publicitaire de Christo (voir sa saucisse de quatre-vingt-cinq mètres de hauteur à « Documenta 4 ») par la grâce de ce désir: épouser, dans le ciel pur de l'été, le profil du vent. C'est aussi ce qui le sépare d'Yves Klein, auquel on aurait tôt fait de le comparer. Ainsi que la plupart des Nouveaux Réalistes, Klein est avant tout un abominable homme des villes. Quelle intelligence du vent pourrait bien avoir celui qui décrétait: « Il faut tuer tous les oiseaux jusqu'au dernier »? Pour lui, le vent, la pluie, la foudre sont des phénomènes physiques qui ne méritent pas plus de considération que la flamme du gaz de ville. Aussi la toile ficelée sur le toit de sa voiture pendant le voyage Paris-Nice et exposée au vent et à la pluie n'a-t-elle pas plus de valeur sensible qu'une expérience de laboratoire. Car ce qui fonde avant tout le romantisme, ce n'est pas l'hypertrophie du moi, c'est une mythologie agissante.

Cette mythologie est particulièrement décelable lorsque l'artiste intervient directement dans le paysage. Cette intervention peut sembler dérisoire dans sa forme: tracer une raie, un cercle ou un carré dans l'herbe, la neige, le désert ou sur la plage, c'est satisfaire à bon compte sa volonté de puissance, son besoin d'expression. Aussi est-ce moins le signe qui compte que sa signification et pour ma part je ne puis manquer de rapprocher des « exploits » astronautiques le geste si délibérément, si instinctivement contraire qui consiste à laisser une marque, une marque éphémère, à la surface de la terre. C'est un signe de dépendance à l'égard de cette terre: telle est la raison sans doute de sa discrétion, sauf dans le cas de ce violent qu'est Michael Heizer. Lui, dans les déserts du Nevada ou de Californie, creuse de profonds sillons, taille des bassins géométriques, toujours au plus sec. Ce faisant, il parle pour les autres: c'est à la déesse-mère qu'il rend hommage, c'est sa générosité et sa protection qu'il réclame, c'est avec elle qu'il tente de s'unir symboliquement, c'est elle qu'il tente perpétuellement de féconder... Moins sauvage, Dennis Oppenheim ne redoute ni les champs cultivés, ni même les villes. Du sillon que creuse la moissonneuse dans un champ de blé ou des cercles concentriques qu'il trace sur une rivière gelée, il laisse ce témoignage standard: des feuilles au même format comportant chacune une carte géographique, parfois une photo aérienne, en tout cas une photographie de l'action provoquée, un titre et un commentaire détaillé. De l'œuvre accomplie il ne reste que le signalement, aussi précis qu'un rapport. Mais ni l'aspect visuel ni le symbole ne suffisent à Richard Long qui, à propos d'une sculpture (car il s'agit toujours de sculpture) en seize parties dispersées dans un large rayon autour de Cambridge, déclare: « Près de chacune des parties se trouvait une notice donnant une information. Ainsi un spectateur ne pouvait voir qu'une partie de la sculpture (aucune information ne lui permettant de localiser les autres) mais il avait néanmoins une représentation mentale de l'ensemble ». Le même présente également comme « œuvre » telle ou telle promenade aller et retour sur une ligne de dix miles dans les landes de Cornouailles, ponctuée chaque demi-mile par une prise de vues ou un coup de feu.

Il est évident que de telles « œuvres », et ici il faudrait évoquer également les interventions, pour la plupart de caractère urbain, d'Artschwager, de Jared Bark, de Roelof Louw, de Bruce Mac Lean, auxquelles il conviendrait de joindre les expériences moins aisément classables portant sur la mensuration (Bochner, Darboven, Nauman), l'utilisation de la presse (Kosssuth), du téléphone (de Maria), des postes (Huebler), ne risquent pas d'encombrer musées et galeries sinon par l'intermédiaire des « informations » (photographies et textes explicatifs) qui en conservent la trace. Il ne s'agit pas le moins du monde d'une coïncidence mais d'une volonté, répandue dans différents secteurs, d'échapper à « l'art », ne serait-ce que sur le plan financier, en ne créant que des objets que l'on abandonne en pleine nature ou bien

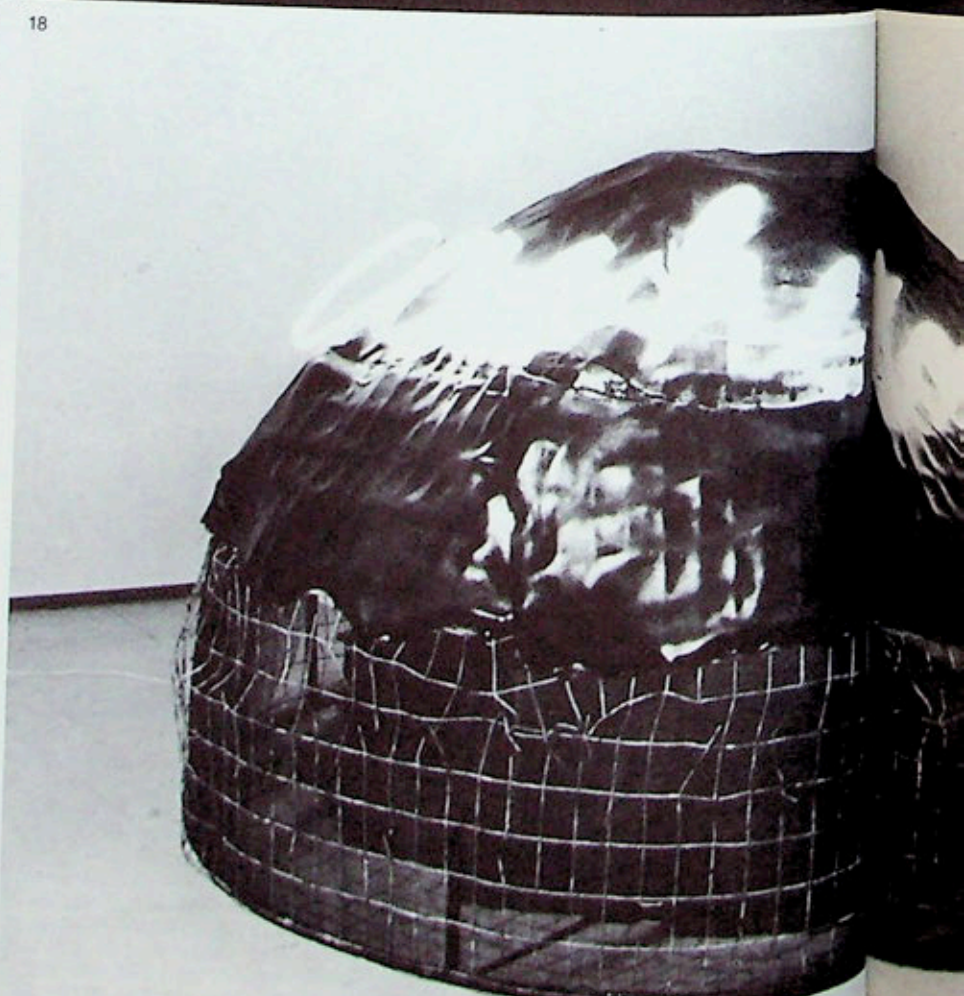


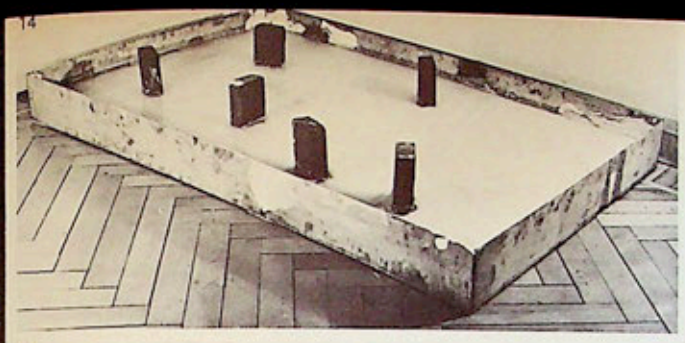


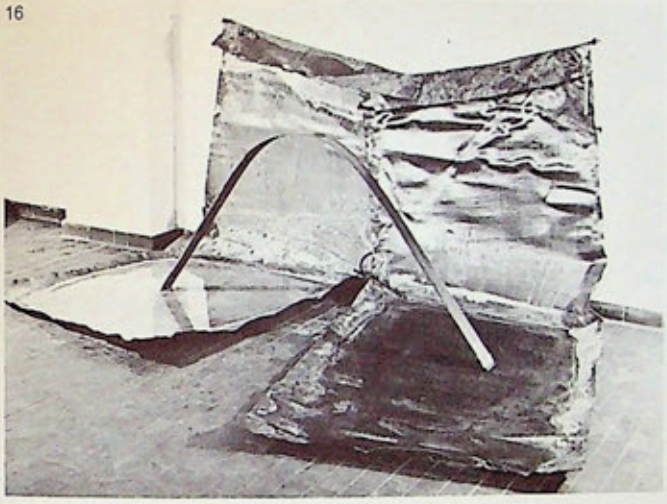
qui ne durent pas ou encore sont dépourvus de toute valeur marchande. C'est dire que la signification intellectuelle du geste créateur n'est pas valorisée à la suite d'une vague de cérébralité (nous avons vu au contraire l'importance des références naturelles), mais parce que seule cette valorisation permet de tenir les œuvres pour matériellement négligeables. Il est donc faux de considérer cette tendance, qui a des adeptes aussi bien aux U.S.A. qu'en Grande-Bretagne et en Hollande, comme obéissant à la volonté d'en finir avec l'art. Elle veut seulement en finir avec ce qui, dans l'art, est signe de compromission sociale. Mais il n'y a pas ici l'ombre d'un renoncement au geste créateur. « L'art, c'est ce que nous faisons. La culture, c'est ce que l'on fait pour nous », déclare Carl Andre, qui ajoute: « Un homme gravit une montagne parce qu'elle est là. Un homme fait une œuvre d'art parce qu'elle n'est pas là. »

On risque en effet de se laisser abuser par certains gestes mal interprétés. Par exemple, en octobre 1967, Roelof Louw a exposé à la galerie Arts Laboratory de Londres une pyramide faite d'environ cinq mille huit cents oranges; les spectateurs étant invités à se servir, la « sculpture » n'a duré que quinze jours. Cette pyramide était certainement d'une grande beauté et il eût été facile de lui fabriquer une cage de verre, mais il était essentiel qu'elle fût éphémère, tout en démontrant le rôle naturellement négatif de la participation des spectateurs, opposé nettement ici au rôle positif du « concepteur », de l'artiste. De même, dans un mur de la Kunsthalle pouvait-on voir un creux correspondant à l'épaisseur d'un tableau carré de quatre-vingt-dix centimètres de côté: il s'agissait d'une « œuvre » de Lawrence Weiner, de surcroît mentionnée au catalogue comme appartenant à la collection Seth Siegelaub, de New York! Ici non plus, le « gag » ne doit pas dissimuler la volonté nihiliste du geste; d'ailleurs, le même exposait à Amsterdam « Le résidu d'une flamme brûlée sur la frontière ». Les violentes fins de non-recevoir que partout dans le monde la jeunesse consciente oppose à l'ancien ordre du monde devaient trouver dans l'art aussi des conséquences profondes. Reste qu'il n'est pas facile, surtout pour un jeune artiste, de refuser globalement les habitudes qui régissent le monde des arts dans la société occidentale. Et que, ne

18





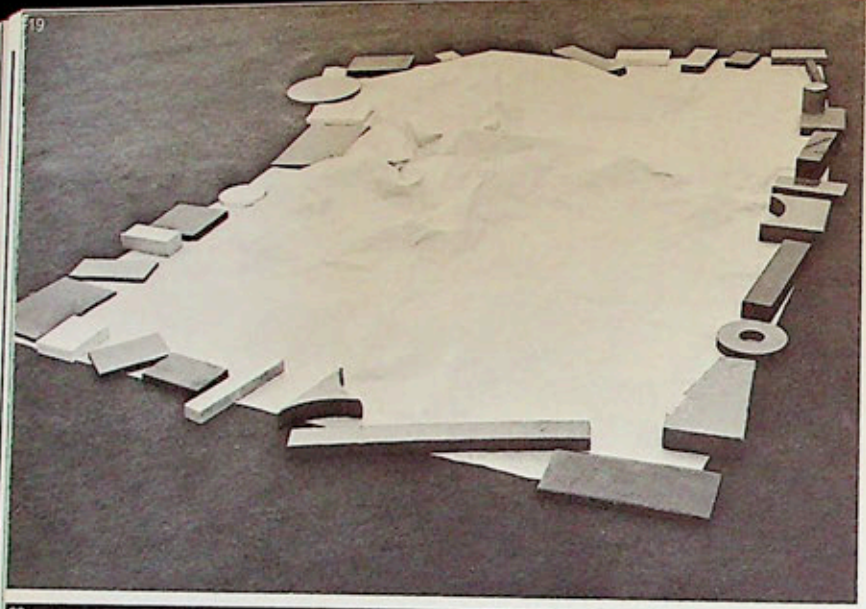


12 Joseph Beuys. 1965. Carton, feutre et graisse. *13 Sarkis: « Négatif en suspens ». 1968. Trois bacs gris, néon violet et blanc, eau, films plastifiés.* *14 Giovanni Anselmo: « Sans titre ». 1967-1968. 200 × 125 × 18 cm. « Récipient d'acier rempli de chaux blanche et d'eau. Les briques sont posées: quand l'eau vient à manquer, la chaux durcit et elle étreint les briques (pour toujours). Amen ». Galerie Ileana Sonnabend, Paris.* *15 Alain Jacquet: « Pièce murale ». 1969. Galerie Yvon Lambert, Paris.* *16 Zorio: « Sans titre ». 1968. Plomb et vitre. Galerie Ileana Sonnabend, Paris.* *17 Sarkis: « Rouleau goudronné et aluminisé posé sur une feuille de même substance ». 1969. 35 × 100 × 105 cm.* *18 Mario Merz: « Objet, cache-toi ». Mai 1968. 120 × 200 cm. Fil de fer, goudron, néon. Galerie Ileana Sonnabend, Paris.*

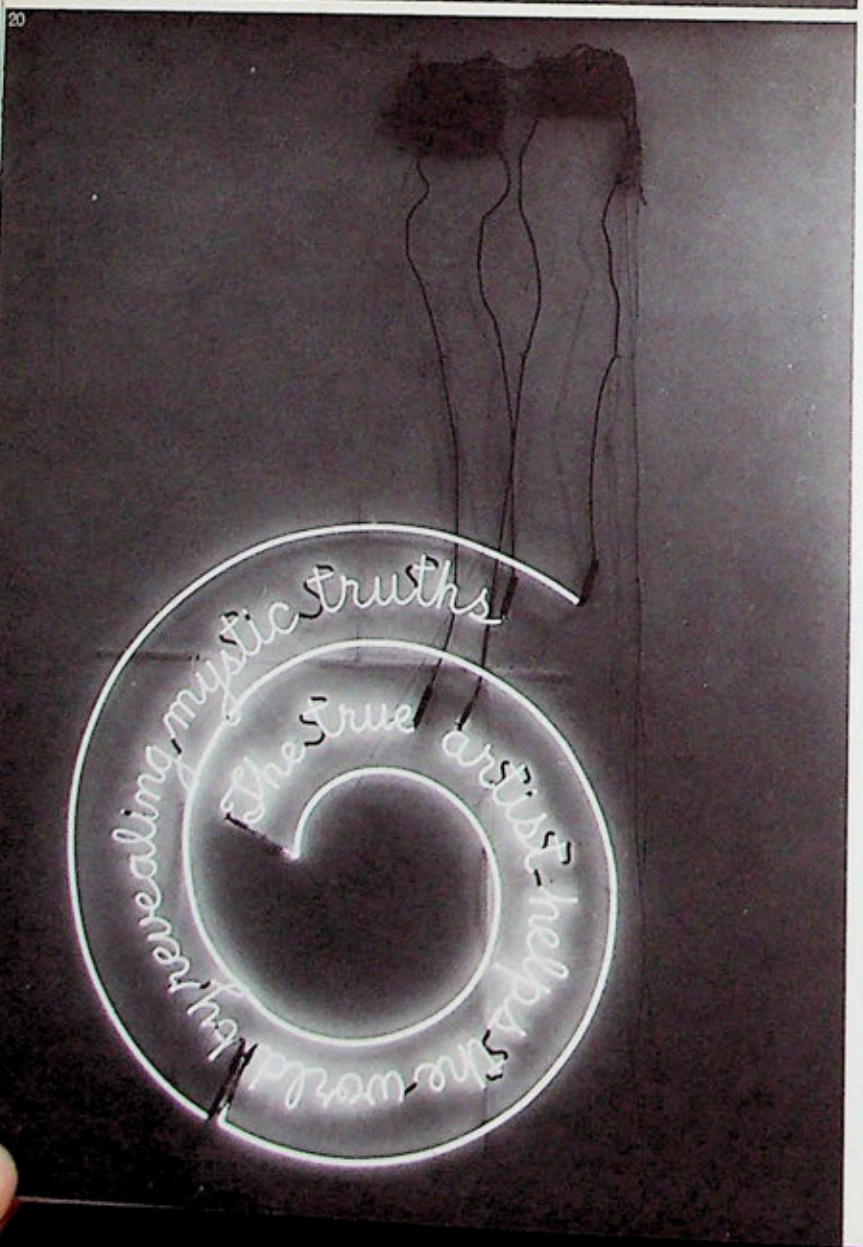
gagnerait-on rien à le faire s'il n'y a rien à vendre, il est difficile de résister à rendre publique une démarche dont on s'honore. Car, cette nouvelle flambée de romantisme aidant, l'artiste moins que jamais ne se confond avec un amuseur. Il est de nouveau celui qui voit, celui qui sent, celui qui devine, celui qui comprend le monde avant tous les autres et pour tous les autres, en attendant que les autres aussi apprennent à voir et à sentir et à deviner et à comprendre.

Car le réflexe qui consisterait pour le spectateur à imiter, une fois rentré chez lui, le geste de l'artiste, en faisant un beau tas de cendres au milieu de la salle de séjour ou en traçant une raie sur la pelouse avec sa tondeuse à gazon, ne conduirait en rien à un acte créateur: dépourvu de toute charge réelle, même si le geste est accompli avec sympathie, il n'acquiert aucune signification mythique. De même, comme Robert Lebel le faisait remarquer, que pour Duchamp signer un objet manufacturé n'avait de sens (équivalait en somme au coup de baguette magique de la fée transformant une citrouille en carrosse) que parce que comme artiste, c'est-à-dire en tant qu'individu ayant avec les choses un rapport privilégié, il avait fait auparavant ses preuves. Il serait grotesque, en dépit des affirmations selon lesquelles « l'Art n'aura plus sa place dans le monde futur, pour la bonne raison que l'Art « sera » la vie », d'en conclure que tous les objets manufacturés qui nous entourent sont des « ready-mades », sont des œuvres d'art. L'art est réflexion sur la vie et ne peut donc se confondre avec celle-ci. Ceux qui souhaitent « l'abolition de l'art » sous le prétexte que l'art et la vie doivent désormais se confondre (les artistes devenant alors de simples animateurs des loisirs, quelque chose comme les « G.O. » (« gentils organisateurs ») du « Club Méditerranée », ce que Grégoire Muller appelle des « organisateurs du réel » et Pierre Restany des « idéaires »), sont non seulement des ennemis de l'art mais aussi des ennemis de la vie, qu'ils ne rêvent que programmée, rationalisée, technocratisée. Or, ainsi que Szeemann en fait la remarque à propos de son exposition, chez les artistes « la croyance en la technologie est remplacée désormais par la croyance en l'acte créateur ». L'E.A.T. (Experiment and Technology) de Billy Klüver et Robert Rauschenberg n'est déjà plus qu'une superbe ruine toute neuve.

On peut même considérer comme une caricature intentionnelle de l'E.A.T. et de ses ambitions plusieurs œuvres exposées à Berne, dans lesquelles la chaleur, la lumière ou le son sont associés à des matériaux palpables. Mais au lieu d'une orgueilleuse et coûteuse technologie, ce sont des moyens dérisoires qui sont mis à contribution à des fins assez égarantes, infiniment plus troublantes en tout cas que les exploits des ingénieurs de l'E.A.T. Par exemple la sonorisation, que l'on peut tenir pour une conséquence logique des « combine-paintings » de Rauschenberg et de l'esthétique de John Cage, n'ajoute chez Joseph Beuys qu'un dialogue dadaïste (« Ja, ja, ja... — Nein, nein, nein... »), chez Dibbets que des bruits de machines à écrire et de conversations téléphoniques. Le même Beuys place à côté d'une pile de trente-six couches de feutre un minuscule coussin chauffant bien incapable de communiquer sa chaleur à une telle masse. Ger van Elk utilise trois sortes de lumière pour éclairer une sorte de résumé de ranch: l'une fonctionne au gaz de camping, les deux autres sont des lampes électriques on ne peut plus banales, mais d'un voltage différent (il y a un transformateur). Zorio, lui, a recours à des torches. Le néon, au contraire des applications somptuaires auxquelles il donne lieu dans l'art cinétique, n'intervient ici



19



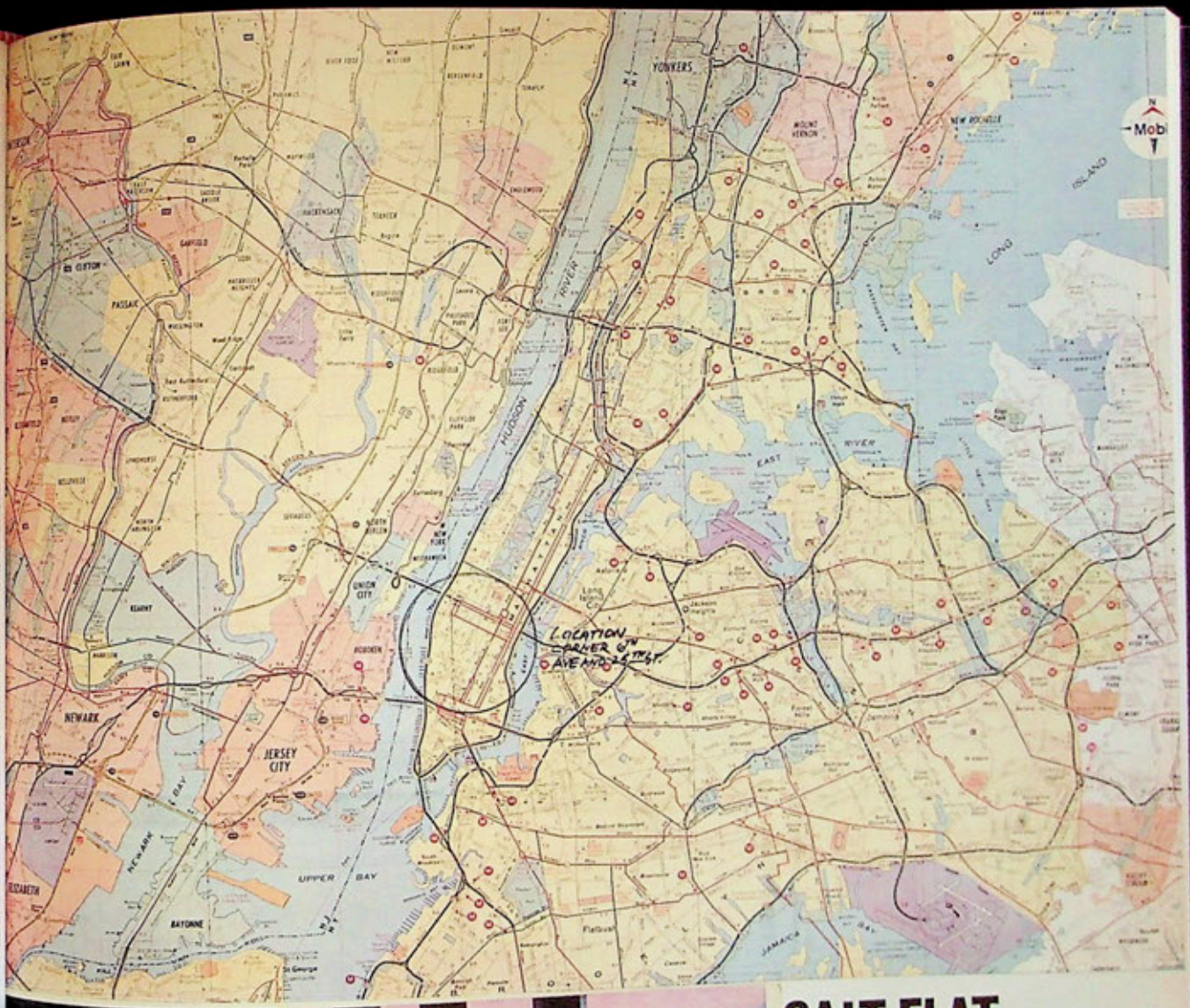
20

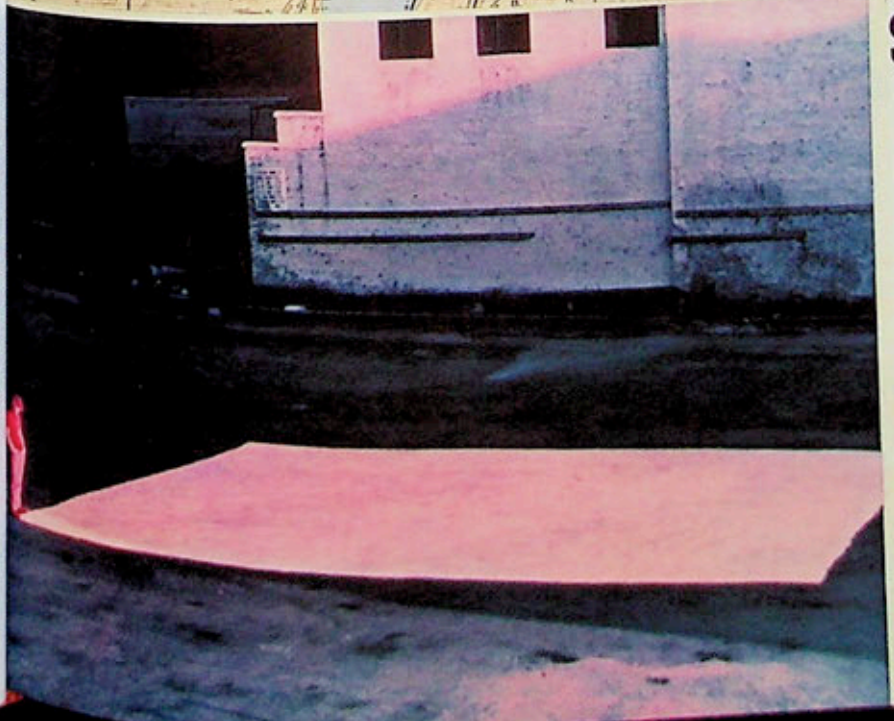
que pour souligner une forme ou une idée (comme on use d'un crayon rouge en lisant son journal) et plus généralement (mais en cela il rejoint la signification du son, des autres lumières ou de la chaleur) pour indiquer une durée, pour marquer discrètement que la vie passe...

Et c'est peut-être cette suggestion-là qui, dans cet art, parce qu'elle est la plus humble, touche le plus. Les œuvres ne se satisfont plus de leur propre existence, elles appellent des soins, des attentions, un peu d'amour en somme. Giovanni Anselmo présente un grand récipient où des briques sont posées sur un mélange d'eau et de chaux. Si l'eau vient à manquer, la chaux se durcit et fige les briques. « Pour toujours », précise Anselmo. Même chose chez Sarkis: si l'on ne renouvelle pas l'eau chauffée par des lampes immergées, de « Négatif en suspens », les lampes éclatent, l'œuvre meurt. La vie... c'est elle aussi, à n'en pas douter, en dépit de cette crainte de signifier qui me paraît habiter encore Alain Jacquet, qui irriguait son exposition à la galerie Yvon Lambert sous la forme d'une eau ruisselant en permanence le long d'une gouttière sur le mur. Comme nous voilà loin en tout cas des extases de comptable (Armajani) ou de garçon plongeur (Spoerri) qui marquèrent cet art de « folklore urbain » que se voulut, aux dires de son animateur, le Nouveau Réalisme! Les matériaux pour la plupart ne sont pas plus nobles mais ils servent une vision farouchement individualiste dont l'exemple le plus remarquable est sans doute celui de l'Allemand Joseph Beuys, par beaucoup tenu pour le maître de cette troisième tendance que je me permettrai de qualifier de « fabulatrice » (si l'on veut bien admettre ce cloisonnement que j'établis pour la séparer de la tendance « informelle » et de la tendance « naturaliste » dont j'ai parlé auparavant). Si dans le premier cas, en effet, l'œuvre valait avant tout par son apparence esthétique, dans le second cas la référence à la nature était déterminante, mais ici l'artiste, avec le minimum de moyens, ou bien se raconte ou bien nous raconte quelque chose...

Que nous raconte Joseph Beuys? Je ne suis pas sûr de le savoir. Ce qui me parvient de son univers sinistre et pathétique a davantage de quoi me repousser que de quoi me charmer. Et pourtant il y a là une sorte de grandeur morose jusque dans ses obsessions matérielles (le feutre et la graisse y règnent sans conteste) qui ne peut laisser indifférent. C'est un « happening » du souvenir, c'est-à-dire un « happening » immobile, attentif à retrouver l'ambiance exacte, la chaleur juste d'une minute chère du passé. Passé mystérieux pour nous mais que Beuys nous invite à imaginer à partir de découvertes et de frayeurs enfantines, puis de la rencontre de la camaraderie militaire par un homme mobilisé à dix-neuf ans qui allait devenir pilote de « stukas » (bombardiers en piqué) sur le front russe... « Mes sculptures sont théâtrales », dit Neil Jenney, qui ajoute: « Cela va bien au-delà de l'image visuelle. » Ceci est commun à tous les monuments qu'ils dressent à leurs souvenirs ou à leurs rêves se refusent au fignolage, au maniérisme, au détail. Et sans nul doute, à l'éloquence de la madeleine et de la tasse de thé de Marcel Proust, ils préfèrent le laconisme d'un fil électrique surgi du mur (Jacquet), d'un sommier métallique (Zorio), d'une toile goudronnée (Merz, Sarkis). Cette « palette » démocratique, plus encore que de Rauschenberg, ils l'ont héritée des « happenings » et en particulier de ceux qu'organisa Oldenburg, l'un des personnages-clefs de l'art d'aujourd'hui. Néanmoins, c'est en Europe que cette tendance « fabulatrice » s'est plus particulièrement développée, non seulement avec Beuys mais avec ce que l'on pourrait nommer (Suite page 70)

19 Alighiero Boetti: « Sans titre ». Papier et bois. 20 Bruce Nauman: « Fenêtre ou signe mural ». 1967. Tube de néon bleu et rose pêche. 1 m 50 × 1 m 40. Galerie Ileana Sonnabend, Paris. 21 Dennis Oppenheim: « Salt Flat project, part 1. » Novembre 1968. (Angle de la 6e Avenue et de la 25e Rue). Novembre 1968. 72 × 56 cm. Galerie Yvon Lambert, Paris.





SALT FLAT Part 1

Photos Mare Lapelleau

Jean Coural

NAPOLEON, ROI DU GARDE-MEUBLE

Déjà remarquable sous l'Ancien Régime, le service du Garde-Meuble fut porté à un degré d'efficacité plus grand encore, grâce à l'autorité et à la volonté de l'Empereur

Moins de douze ans après la chute de la Royauté, le *Senatus consulte* du 28 floréal an XII, qui constituait l'Empire, attribua au nouveau maître de la France, dans la mesure où ils avaient survécu à la tourmente révolutionnaire, la jouissance des palais et bâtiments qui faisaient partie de la liste civile concédée à Louis XVI par les Constituants de 1791. Ces palais étaient vides, démeublés et délabrés. Pour les remettre en état, Napoléon dut ressusciter l'ancienne administration du Garde Meuble royal à laquelle il imposa sa marque. C'est ainsi que naquit le Mobilier Impérial.

L'origine du Garde Meuble royal est assurément très ancienne, mais c'est à Colbert que revient le mérite d'avoir donné à cette institution, comme il le fit pour les Manufactures, des structures qui non seulement subsistèrent jusqu'à la fin de l'Ancien Régime mais qui servirent de base à l'administration du Mobilier Impérial. Dépendant de la Maison du Roi, le Garde Meuble était dirigé par l'Intendant et Contrôleur général des Meubles de la Couronne. Le premier de ces Intendants fut Gédéon Berbier du Mets, également Président à la Cour des Comptes. Thierry de Ville d'Avray fut le dernier à occuper cette charge sous l'Ancien Régime.

Sous la direction de l'Intendant gravitait tout un personnel chargé de la rédaction et du contrôle des inventaires aussi bien que des commandes, de la conservation et de l'entretien du mobilier. A ces tâches multiples s'ajoutait l'aménagement des résidences de la Couronne. Installé sous Louis XIV dans l'hôtel du Petit Bourbon, rue des Poulies près la Colonnade du Louvre, le Garde Meuble fut établi en 1758 à l'hôtel de Conti. Dix ans plus tard, lorsqu'à cet emplacement fut entreprise la construction de la Monnaie, il fut transféré

1-2 *Mobilier en bois sculpté et doré composé d'un canapé, de deux bergères et de dix fauteuils. Porte l'estampille « Jacob frères r. Meslay » était que la première marque au fer des Tuileries reproduite fig. 14. Sur un des fauteuils étiquette manuscrite : « 2e Salon du Citoyen Treillard ». A ce mobilier furent ajoutés trente plogants livrés par les frères Jacob pour la Grande Galerie de Saint-Cloud, un écran et un paravent provenant des fonds du Garde Meuble. Recouvert d'un même tissort bleu et or l'ensemble fut envoyé en l'an XIII à Fontainebleau où il demeura pendant le XIXe siècle. Sous l'Empire il fut d'abord placé dans le Salon de l'Empereur puis dans le Salon des Grands Dignitaires.*

à l'hôtel des Ambassadeurs extraordinaires, l'ancienne résidence de Madame de Pompadour, aujourd'hui l'Elysée, et provisoirement installé dans des baraquements construits sur la terrasse. Il y demeura jusqu'en 1774, date à laquelle il occupa les nouveaux bâtiments construits par Gabriel place Louis XV, l'actuelle place de la Concorde, situés à l'est de la rue Royale.

Les premières heures de la Révolution n'apportèrent pas de modifications notables dans le fonctionnement du Garde Meuble. Toutefois d'immenses changements s'opéraient. Le territoire et les richesses de la France n'étaient plus considérés comme la propriété du Roi, mais de la Nation française et c'est à ce titre qu'une liste civile qui se montait à 25 millions par an fut accordée au Souverain qui avait pour habitation le Louvre et les Tuileries. Lui était également reconnue la jouissance des maisons et dépendances domaniales et forestières de Versailles, Marly, Meudon, St-Germain, St-Cloud, Rambouillet, Compiègne, Fontainebleau et Pau. Les dépenses du Garde Meuble étaient entièrement à la charge de la liste civile à laquelle étaient rattachées les trois manufactures de Sèvres, des Gobelins et de la Savonnerie. Cette institution disparut avec la monarchie. Dès le 10 août 1792, le Garde Meuble fut pris en charge par le Ministère de l'Intérieur; Thierry de Ville d'Avray, arrêté le 15 août et exécuté le 2 septembre suivant, fut remplacé par le peintre Jean-Bernard Restout qui devint Inspecteur général du Garde Meuble national.

Le vol des diamants de la Couronne qui étaient conservés au Garde Meuble et surtout son amitié pour Roland qui l'avait nommé à ce poste, furent autant de prétextes qui amenèrent la chute de Restout et son arrestation le 22 avril 1793. (1) François Louis Bayard lui succéda avec le titre d'Inspecteur général et conservateur provisoire du Garde Meuble. Personnage intrigant, peu scrupuleux, Bayard s'était notamment distingué pendant la guerre d'Indépendance en envoyant à Franklin cinq vaisseaux de munitions et d'habillements, dont quatre du reste furent pris par les Anglais. (2)

Soupçonné à son tour d'incivisme, Bayard fut arrêté le 11 frimaire an II (3), remplacé par Dubois enfin réintégré dans ses fonctions le 14 fructidor de la même année. (4) Le 11 janvier 1796, (5) Bénezech, Ministre de l'Intérieur, tout en maintenant et confirmant Bayard dans son poste nomma Nicolas Auguste Villette Directeur général du Garde Meuble. Ce fut Villette qui fut chargé de la liquidation de cette administration. En effet, le 10 juin 1793, la Convention avait décrété *« la vente du Garde meuble national et de la ci-devant liste civile »*. En moins de deux ans et demi furent notamment vendus les mobiliers de Versailles, des Trianons, de Marly, de St-Cloud, de Fontainebleau et de Compiègne. Echappèrent cependant à cette dispersion les plus beaux meubles de la Couronne qui furent mis de côté soit par la Commission temporaire des Arts, soit par la Commission des Revenus nationaux en vue de l'exportation et des échanges avec l'étranger. Ce qui ne fut ni vendu ni échangé servit à meubler somptueusement les Membres du Directoire lorsque ceux-ci s'installèrent au Luxembourg. Cette installation coïncida avec la liquidation du Garde Meuble qui intervint définitivement le 20 mai 1798.(6) Et l'on peut se demander si

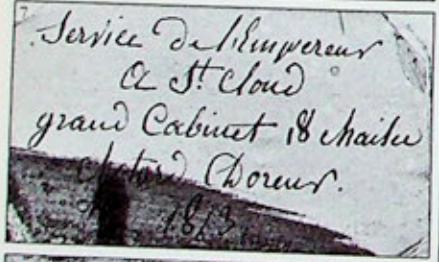
3

3 *Candélabres en bronze doré et oxydé provenant du Palais de l'Elysée. Portent les différentes marques de ce Palais au cours du XIX^e siècle.*
4 *Console en acajou et pendule à la gloire de Frédéric II par Duguers de Montrosier, acquises en 1812 par l'Empereur.*

4

T. S.
Petit appt de l'Empereur
2e Salon

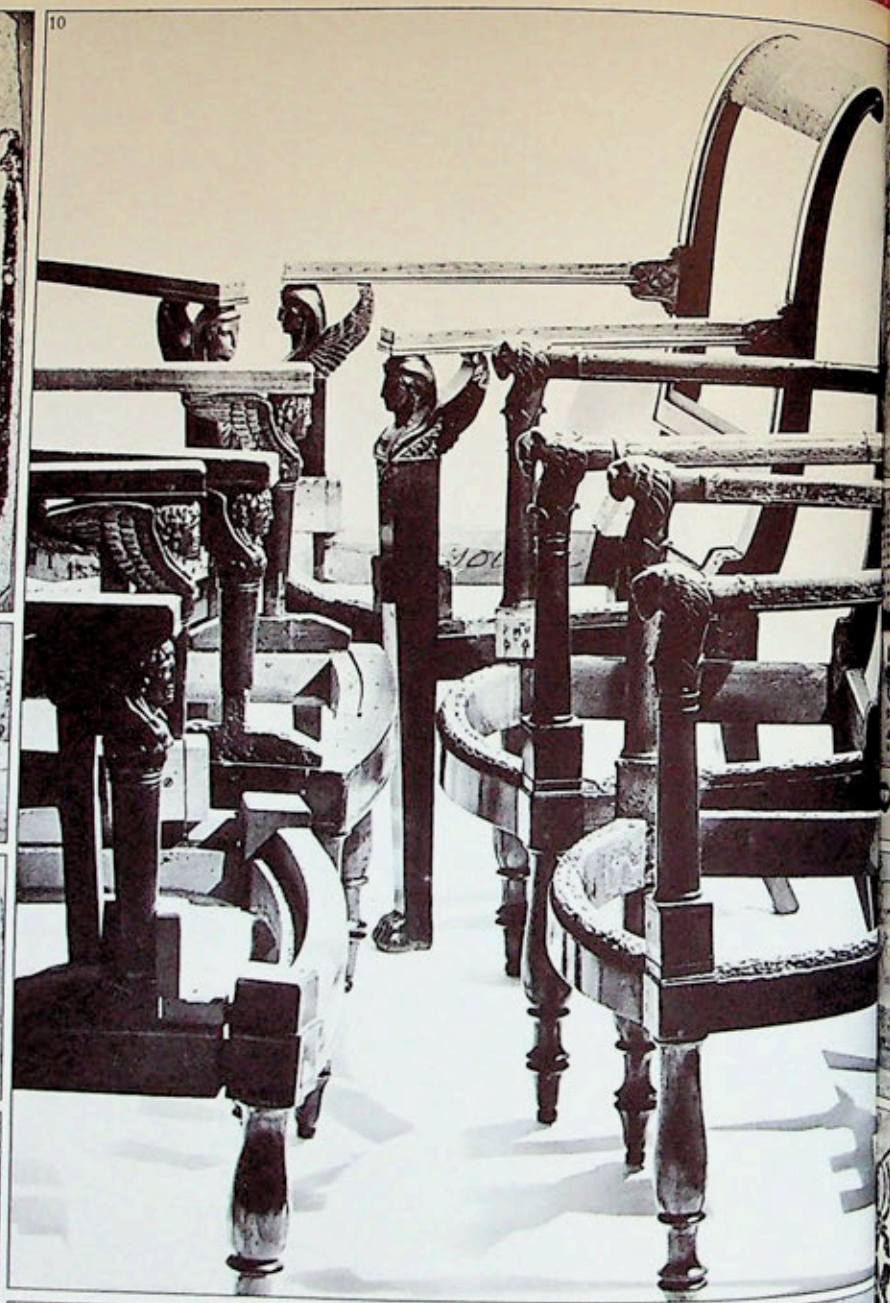
M. 2 71


Service de l'Empereur
à St. Cloud
grand Cabinet 18 chaises
Salon Dorure.

Grand Salon du
Général Bertrand

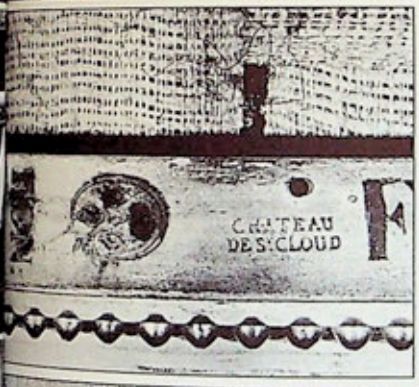
MOBILIER DE M. LE DUC DE FRIOUL
N°. de
l'Inventaire,

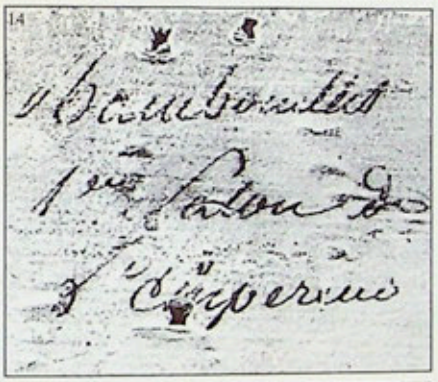
10

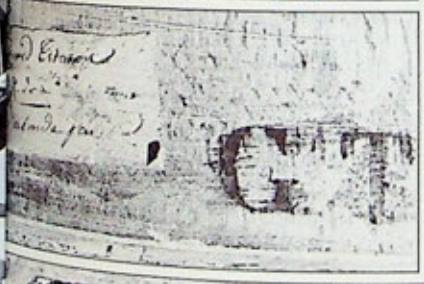


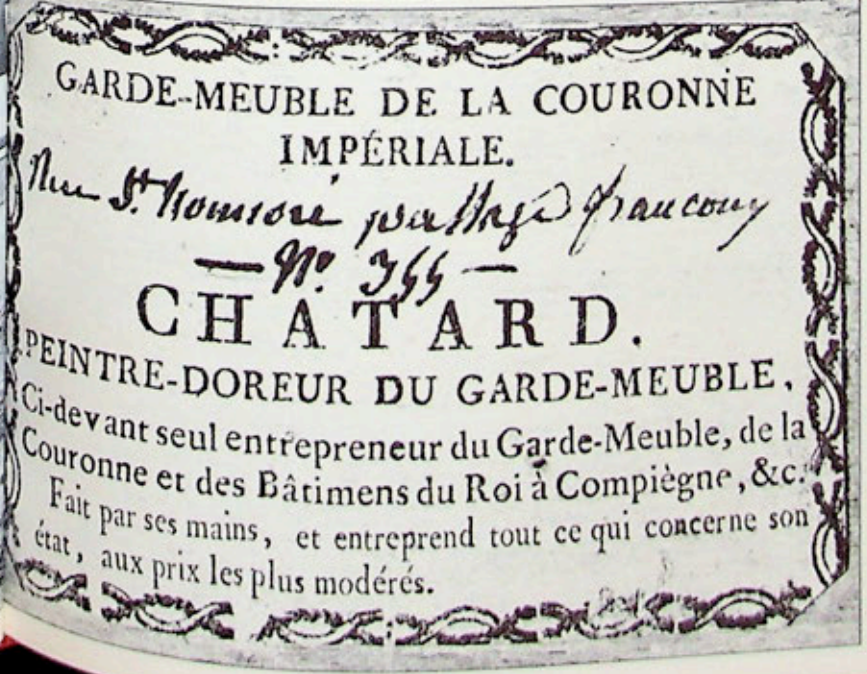
11

Chambre à Coucher
de Madame
Bonaparte à









la suppression de cette administration et le transfert au Palais directorial de la quasi-totalité des richesses mobilières de la Nation n'ont pas préservé dans une certaine mesure ce qui pouvait être encore sauvé du mobilier de la Couronne.

C'est à St-Cloud que le 16 juillet 1804 (7) Napoléon approuva le règlement concernant l'organisation et l'administration de sa Maison dont l'intendance générale fut primitivement confiée au comte de Fleurieu. Fontaine a tracé

5 *Etiquette portant le T.S. couronné, marque du Palais des Tuileries et l'inscription manuscrite « Petits appts de l'Empereur 2e salon ». Figure sur un des fauteuils en bois d'acajou des frères Jacob reproduit ci-contre (fig. 10). Ce fauteuil à l'origine couvert d'un gourgouran jaune resta en place jusqu'en 1818.*

6 *Marque peinte correspondant à l'inventaire général du Mobilier Impérial en 1808 et figurant sur un fauteuil en bois doré estampillé Jacob frères.*

7 *Etiquette portant l'inscription manuscrite : « Service de l'Empereur à Saint-Cloud. Grand Cabinet 18 chaises Chatard doreur. 1813 ». Figure sur une chaise qui a conservé sa garniture d'origine : un velours chiné fond pourpre, dessin couronnes et étoiles, initialement commandé à Camille Pernon pour la chambre à coucher de parade de Fontainebleau. Ce velours fut utilisé pour le grand Cabinet de l'Empereur à Saint-Cloud.*

8 *Etiquette portant l'inscription manuscrite « Grand Salon du Général Moreau ». Figure sur une chaise en bois doré qui provient de la maison de la rue d'Anjou, demeure du général Moreau dont les biens furent séquestrés au profit de l'Etat après la conspiration de février 1804.*

9 *Etiquette du Mobilier du duc de Frioul portant l'inscription manuscrite : « appt de réception grand salon. 10 fauteuils soye bleue brochée ». Le mobilier que le Grand Maréchal du Palais avait fait exécuter en 1810 pour son appartement des Tuileries fut acquis le 27 juillet 1813, par décision de l'Empereur, moyennant la somme de 181 740,90 fr. Il avait été jugé par le duc de Cadore « noble, riche et de bon goût ». Cette étiquette figure sur un fauteuil portant l'estampille de Jacob D. rue Meslée.*

10 *Fauteuils en acajou commandés en l'An VIII aux frères Jacob pour le Palais du Gouvernement aux Tuileries. Certains d'entre eux ont figuré dans l'appartement de Bourrienne, puis dans le deuxième salon des Petits Appartements de l'Empereur. D'autres enfin furent placés dans les Atours de l'Impératrice. Portent la marque au fer des Tuileries.*

11 *Etiquette portant l'inscription manuscrite : « Chambre à coucher de Madame Bonaparte à St-Cloud ». Figure sur un tabouret de pied qui porte en outre les différentes marques de Saint-Cloud au cours du XIXe siècle.*

12 *Etiquette portant l'inscription manuscrite : « Palais de Monte-Cavallo Petit appt de l'Impératrice. Salon de musique. 1 chaises ». Figure sur une chaise en bois doré qui porte les différentes marques du château de Saint-Cloud au cours du XIXe siècle.*

13 *Marque au fer du château de Saint-Cloud sur un tabouret de bois doré des frères Jacob reproduit fig. 30. Ce tabouret porte également la marque du Palais de Fontainebleau sous la Restauration.*

14 *Etiquette portant l'inscription manuscrite : « Rambouillet 1er Salon de l'Empereur ». Figure sur un plongant de bois doré estampillé Jacob D.*

15 *Marque au pochoir du Grand Trianon et étiquette portant l'inscription manuscrite : « Grand Trianon . . . de l'Empereur Salon de famille ». Figurent sur un fauteuil de bois peint et rechampi or.*

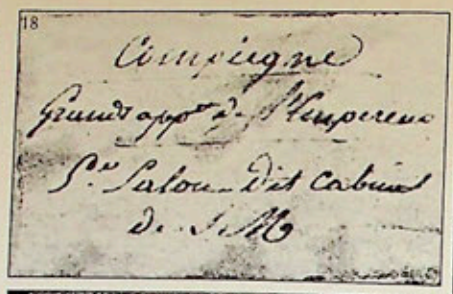
16 *Etiquette portant l'inscription manuscrite : « SAR Prince Murat à l'Elisée Gd Appt de l'Empereur au rez de chaussée Chambre à coucher d'honneur ». Figure sur une causeuse en bois doré.*

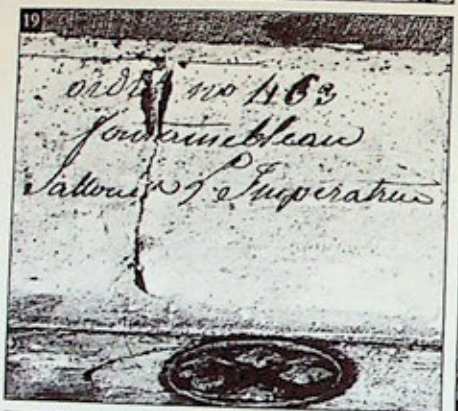
17 *Etiquette figurant sur un canapé de bois doré faisant partie du mobilier du Boudoir de l'Impératrice à Fontainebleau (cf. fig. 26).*

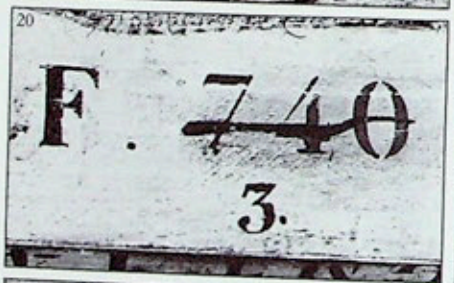
de ce personnage un portrait peu flatteur: *« M. de Fleurieu... était un homme de science et de théorie fort peu apte aux affaires; plus disposé à défaire qu'à rétablir, il se perdait dans un fatras d'informations, de documents oiseux et jamais rien n'était terminé. Gouverné par ses bureaux, il donnait à leur gré les emplois sans connaître les personnes, sans fixer leurs attributions et leurs devoirs; il faisait des règlements ou plutôt il ne faisait rien; enfin après environ un an d'incertitudes et d'hésitations sans fin son incapacité fut reconnue; il fallut lui retirer l'Intendance et la donner à M. Daru qui était commissaire des guerres aux armées ».*(8)

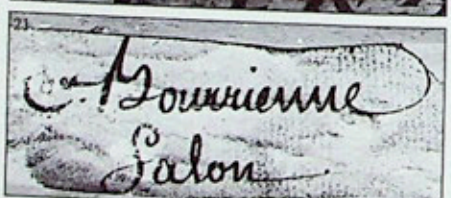
Remarquable administrateur, le comte Daru, en liaison avec Duroc, duc de Frioul, Grand Maréchal du Palais, allait pendant six ans diriger l'Intendance générale de la Maison de l'Empereur avec une conscience et une capacité peu communes. Le duc de Cadore lui succéda le 9 septembre 1811 et occupa ce poste jusqu'à la fin de l'Empire. (9) A l'Intendant général était rattachée l'administration du Mobilier Impérial au même titre d'ailleurs que les administrations des Forêts, des Domaines, des Parcs et Jardins des Palais impériaux, des Musées.

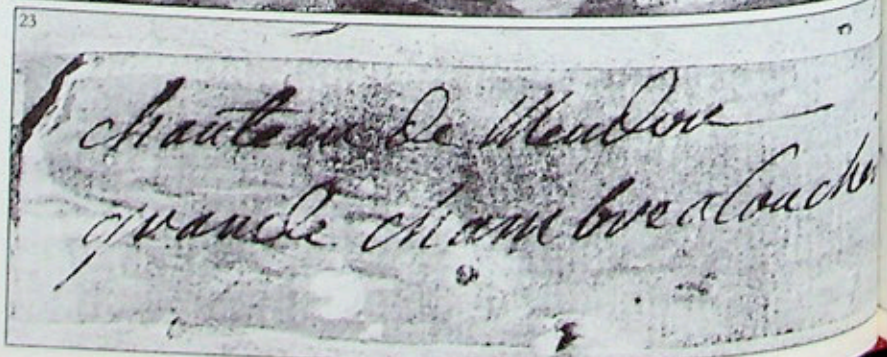
Les fonctions de l'administrateur consistaient *« à faire exécuter toutes les dépenses du mobilier, à diriger et surveiller toutes les parties quelconques du service, conformément aux décrets et aux décisions de l'Intendant général. Il veillait à ce que les écritures fussent tenues régulièrement et à jour et il rendait à la fin de chaque année à l'Intendant général le compte en deniers de toutes les dépenses de l'année appuyées du compte en matières de tous les*







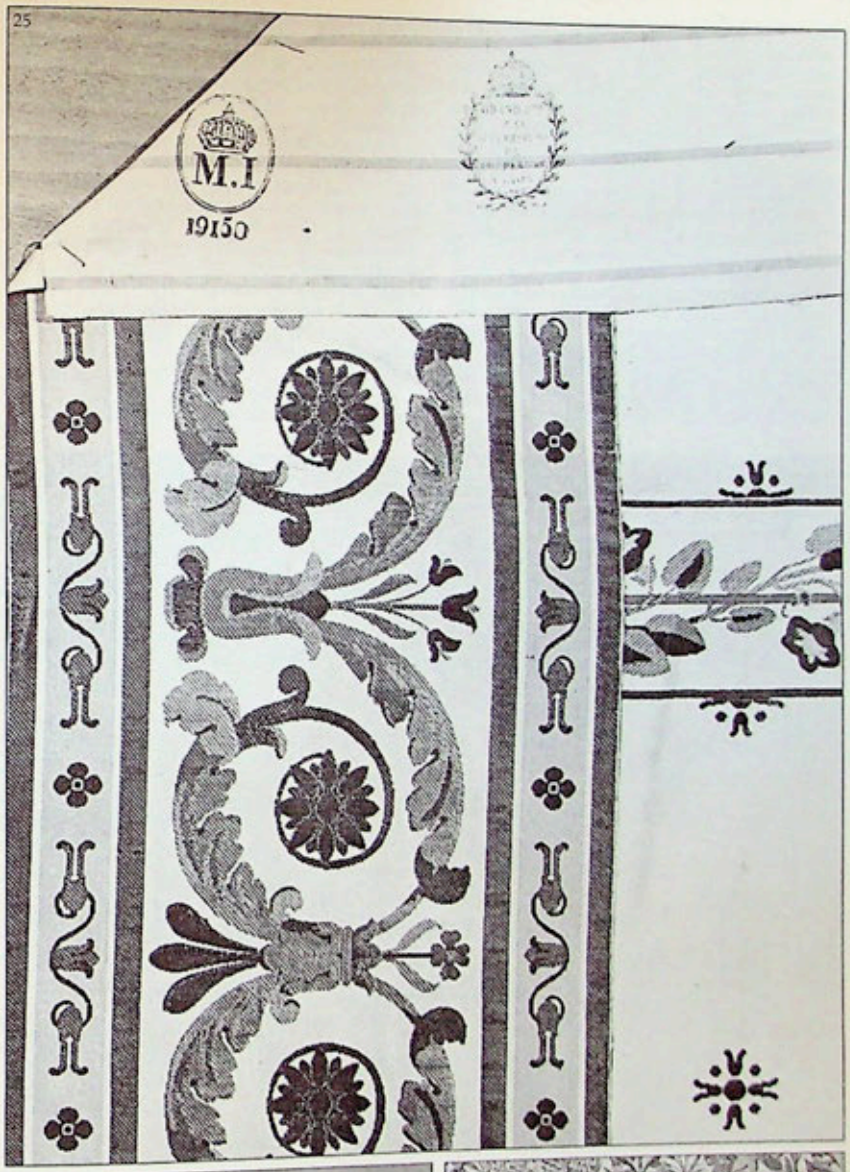




18 *Etiquette portant l'inscription manuscrite: « Compiègne Grands Appts de l'Empereur. 5e Salon dit Cabinet de S.M. ». Figure sur un fauteuil de bois doré estampillé Jacob D.*
19 *Etiquette portant l'inscription manuscrite: « Ordre no 463. Fontainebleau Sallon de l'Impératrice ». Figure sur un tabouret de pied de bois doré portant l'estampille Jacob rue Meslée et les différentes marques de Fontainebleau au XIXe siècle.*
20 *Marque au pochoir de Fontainebleau figurant sur un des fauteuils du Boudoir de l'Impératrice reproduit fig. 26. Le F noir fut employé exclusivement sous l'Empire.*
21 *Etiquette portant l'inscription manuscrite: « Cte Bourrienne Salon ». Figure sur un fauteuil d'acajou du Palais des Tuileries reproduit fig. 10.*
22 *Etiquette du Garde Meuble de la Couronne Impériale portant l'inscription: « Ordre du 14 may 1806. Service de l'Impératrice à Fontainebleau 1er Salon ». Figure sur un ployant de bois doré qui porte également les différentes marques du Palais de Fontainebleau au cours du XIXe siècle.*
23 *Etiquette portant l'inscription manuscrite: « Chauteau de Meudon grande chambre a Coucher ». Figure sur un tabouret de pied.*
24 *Brocart argent fond bleu et bordure fond satin chamois broché argent pour portières et rideaux faisant partie de l'ensemble pour Saint-Cloud reproduit fig. 27.*
25 *Gros de Tours fond blanc broché or et soie nuée commandé en 1811 à la Maison Grand pour le Cabinet de repos des Appartements de l'Empereur au Palais des Tuileries. Porte le timbre du fabricant et la marque du M.I. couronné, apposée par les vérificateurs du Mobilier Impérial lors de la livraison des étoffes.*
26 *Fauteuils en bois doré livrés le 15 septembre 1808 par le tapissier Gagnot pour le Boudoir de l'Impératrice à Fontainebleau où ils restèrent jusqu'en 1869 (Arch. Nat. 02 654). Recouverts de leur garniture d'origine, une soie « or et argent à dessin cachemire » qui appartenait personnellement à l'Impératrice Joséphine.*
27 *Brocart argent fond bleu, dessin à couronnes de myrthes et de lierre. Ce tissu pour tenture fut commandé en 1804 à Camille Pernon. Prévu pour le Grand Salon de l'Impératrice à Saint-Cloud il fut utilisé en 1808 dans le deuxième Salon de l'Impératrice aux Tuileries.*

M.I

19150



objets livrés ou reçus par le Garde Meuble». (10) Le 3 novembre 1804 (11) Etienne Jacques Calmelet, homme d'affaire de l'Impératrice Joséphine (il fut témoin à son mariage) fut nommé à ce poste. Il y resta jusqu'en février 1806, s'étant imprudemment «*permis de faire pendant l'an 13, une dépense de 31 330 fr. 76 pour augmenter l'ameublement du Palais de St-Cloud sans y être autorisé et sans qu'il y eut un crédit ouvert pour cet objet*». (12) Alexandre Desmazis lui succéda «*S.M. a nommé Monsieur Alexandre Desmazis, ancien officier d'artillerie administrateur du Mobilier. Elle désire qu'il soit installé de suite dans ses nouvelles fonctions. M. Desmazis est un homme d'honneur et que S.M. connoit depuis longtemps, elle espère qu'il portera dans l'administration de ses affaires tous les soins qu'elle y porteroit elle même et qu'il se mettra au fait promptement*». (Duroc à Daru, 20 février 1806) (13).

La tâche du nouvel administrateur du Mobilier impérial n'était pas facile. Il s'agissait pour lui, tout en respectant des règles administratives et financières impératives, de servir un maître dont les exigences étaient sans limite. Sans doute d'anciens liens d'amitié l'unissaient-ils à celui dont il avait été l'instructeur à Brienne. Mais il n'était pas question de transiger avec des ordres que l'Empereur entendait voir exécuter dans les plus brefs délais. Peut-être Napoléon se souvenait-il de la répugnance avec laquelle Bayard, alors inspecteur général du Garde Meuble national, avait accepté de meubler le *Citoyen Buona Parté*: «*Il paroitroit que ces militaires qui ont des traitements considérables et des rations pourroient se contenter des logements qu'on leur accorde et s'y servir de leurs meubles...*»(14)

Pendant les huit ans que dura sa gestion, Desmazis dut faire face aux continuelles réclamations et récriminations qui lui parvenaient de tous les coins de l'Empire. «*Vous m'ave... fait l'honneur de m'écrire plusieurs fois, Mon... sieur, que tout seroit prêt à Compiègne à l'époq... de l'arrivée du Roi Charles IV. M. Desmaz... a remis un état de l'ameublement qui seroit ter... miné. Le départ du Roi de Fontainebleau a é... successivement retardé, il n'est arrivé à Com... piègne que le 18, tandis qu'il eut pu y être le 1er; malgré ce retard le mobilier est loin d'êt... terminé... Vous pouvez dire à M. Desmazis que S.M. est très mécontente de sa manière d... faire... M. Desmazis qui est l'être le plus fa... et le plus indifférent que je connaisse, se soucie fort peu du désagrément que cela nous occa... sionnera ainsi qu'à lui-même*». (Frioul à Daru, Bayonne 25 juin 1808) (15). Quelques mois plus tard le Grand Maréchal du Palais écrivait à nouveau au comte Daru: «*Je profite de cette occasion pour vous parler encore du mécon...*

28

tement de S... avoit ordon... l'ameublem... 1er décembre... à Daru, V... Autre exem... des ameuble... ment des an... l'exécute ave... des difficultés... rien dans l'é... mais il n'er... trop de fau... Compiègne, ... ratrice est m... qui le précè... à Cadore, ...

Quels que... reur ait pu... qualités d'o...

29

tement de S.M. au sujet du garde-meuble. S.M. avoit ordonné, et on lui avoit promis, que l'ameublement des Tuileries seroit terminé au 1er décembre, et il ne l'est pas encore ». (Frioul à Daru, Valladolid 12 janvier 1809) (16).

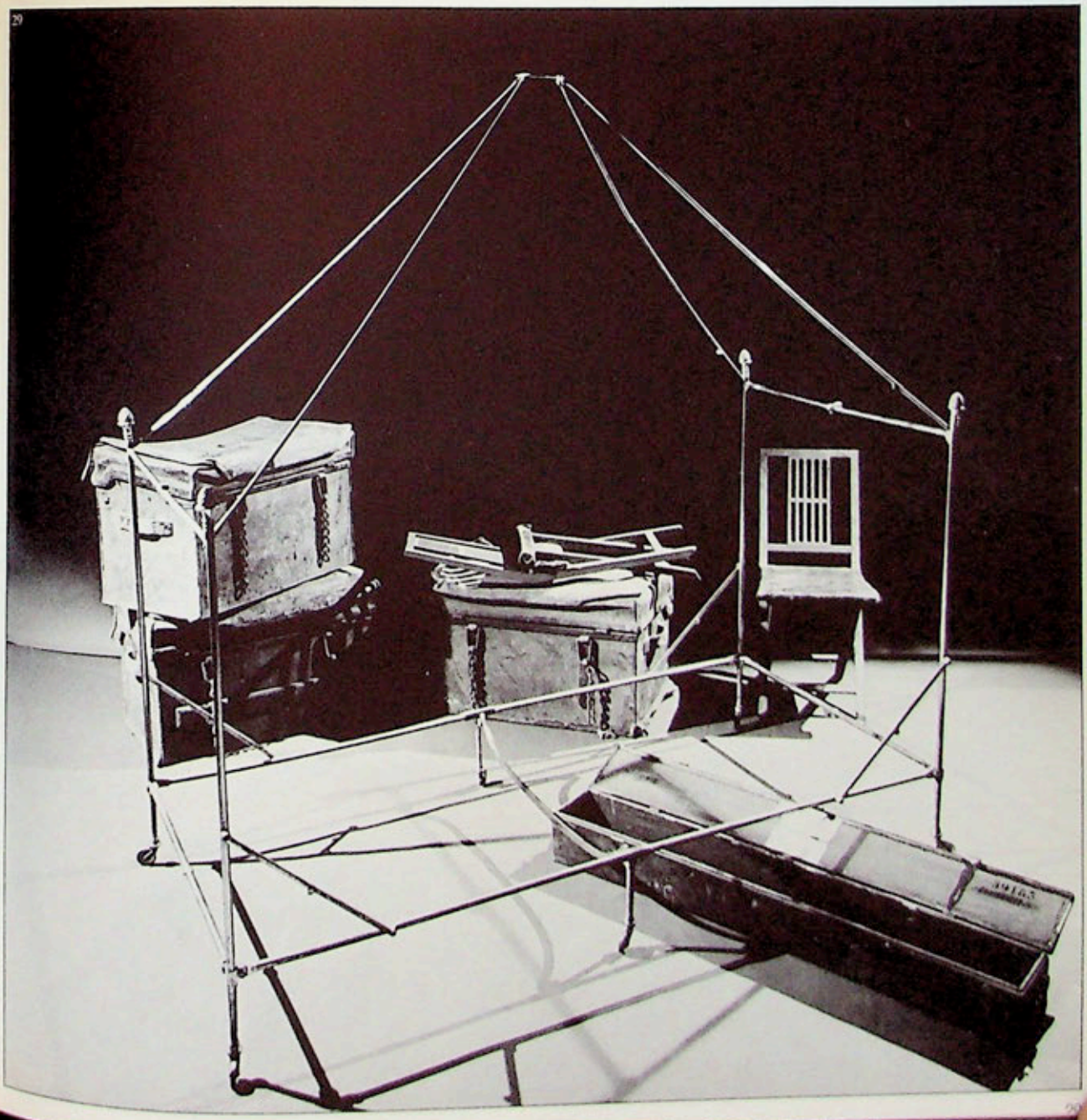
Autre exemple enfin: « *Si dans la composition des ameublements nouveaux ou dans l'arrangement des anciens, l'administrateur du Mobilier l'exécute avec intelligence cela fera éviter bien des difficultés qui naissent à tout moment et pour rien dans l'étiquette. On le lui a déjà recommandé mais il n'en a pas tenu compte. Il fait mettre trop de fauteuils dans les appartements. A Compiègne, par exemple, le Sallon de l'Impératrice est meublé en plians et fauteuils et celui qui le précède en chaises et fauteuils* ». (Frioul à Cadore, St-Cloud 24 novembre 1811) (17).

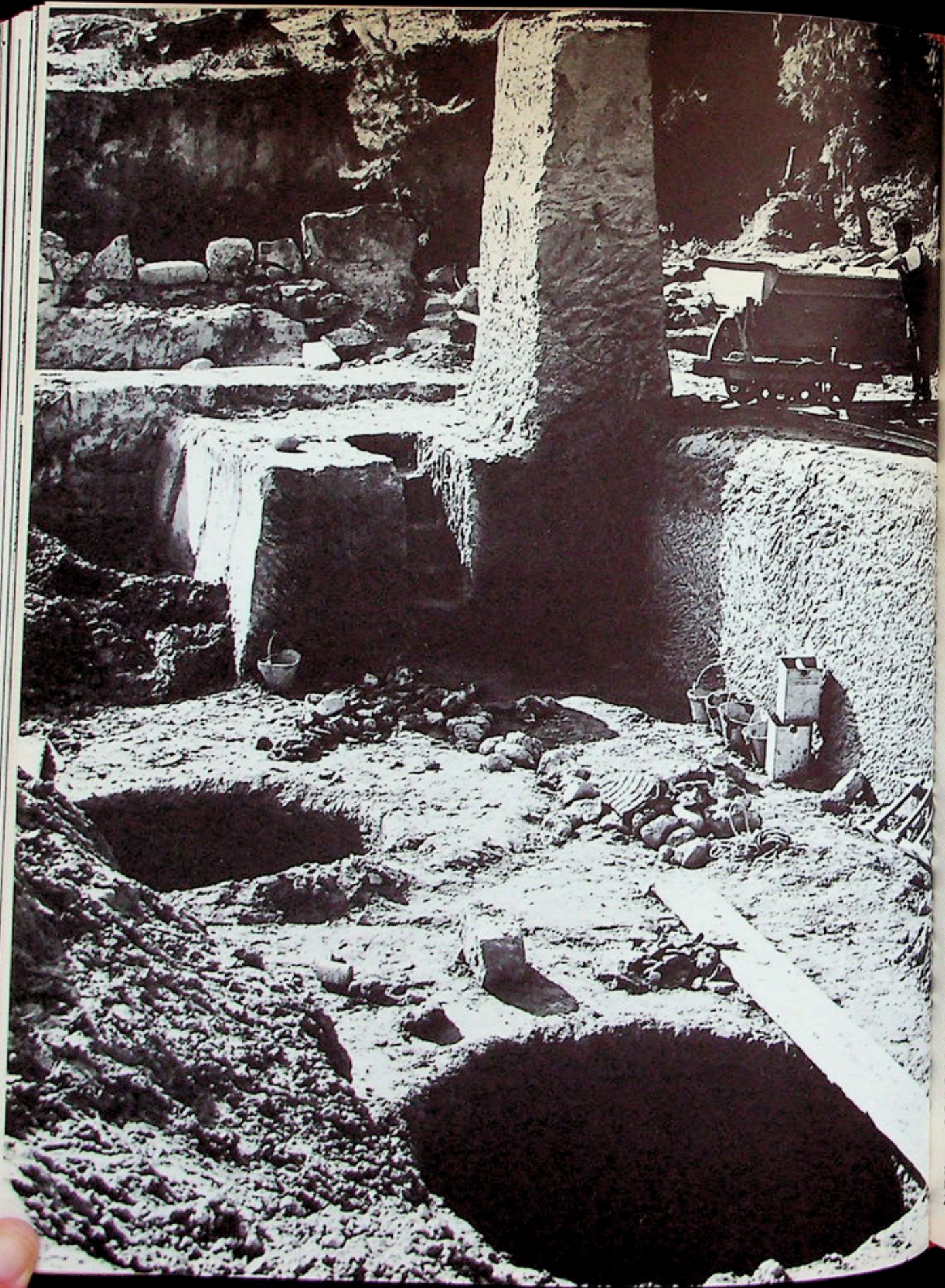
Quels que soient les reproches que l'Empereur ait pu lui adresser, Desmazis, dont les qualités d'ordre et de méthode étaient incontestables, resta cependant en place jusqu'à la chute de l'Empire. Sa fidélité à l'égard de Napoléon ne l'empêcha pas de se mettre au service des Bourbons. Louis XVIII le confirma dans son poste. Et c'est en ces termes qu'il remercia le comte de Blacas, Ministre de la Maison du Roi: « *Monseigneur, j'ai reçu la lettre du 31 8bre dernier par laquelle Votre Excellence veut bien m'annoncer que le Roi daigne me nommer Administrateur du Mobilier sous les ordres de M. le Bon de Ville d'Avray intendant du Garde-Meuble de la Couronne. Cette disposition m'a causé la plus vive satisfaction ; je sens que je dois cette grâce au compte que Votre Excellence a bien voulu rendre de moi à S.M. Ma vie va être consacrée à son Service avec tout le zèle que je suis capable d'y mettre, elle le sera aussi à la reconnaissance que je dois aux bontés de Votre Excellence* ». (18)

(Suite en page 36)

28 *Fauteuil et tabourets de bois doré livrés le 14 juillet 1807 par le tapissier Andry pour le Grand Cabinet de l'Empereur aux Tuileries où ils restèrent jusqu'au 7 avril 1813. Ces sièges ont conservé leur garniture d'origine, un brocart or fond tabac d'Espagne qui fut commandé en l'an X par Duroc à Camille Pernon sur l'ordre du Premier Consul. (Cf. couverture.) Ce tissu ainsi que sa tenture de même couleur était primitivement destiné à la Salle des Ministres à Saint-Cloud.*

29 *Malles et chaises pliantes faisant partie du mobilier de campagne de l'Empereur. Les chaises en hêtre et cuir vert portent la marque au fer du Palais des Tuileries sous l'Empire. Au premier plan lit à brisures de Desouches avec son étui. Ce lit en fer bruni et doré était placé dans le boudoir de l'Impératrice au Château de Compiègne. Il était garni de soie blanche et « surmonté d'une petite couronne en bois doré portant un rond de plumes d'autruche ».*





2

L'institut ar
fêtera dans
fouilles d'O
par le voyag
été rapider
dition Fran
métopes du
aujourd'hui
1875 que le
affirmer sa
turel. Dirige
fouille syste
moyens ma
jusqu'en 1
culaires qu
Temple de
toutes les H
Si l'on excep
W.Dörpfeld
mondiale, s
attendre 19
lin pour qu
sons de pre
échelle. Ell
Signe des t
sance et de
a été rouvc
E. Kunze, a
mand d'Ath
Après tant
on ne pou
de trouvail
d'abord de
et de moyen
ébauché au
fondeur les
que le nive
tard, le bila
du Musée
fouilles de
en magasin
un nouveau
On inventor
naturelleme
cuite, entier
des trouvail

1 Fouilles du
les plus belles
2 Anse de bro

BRONZES D'OLYMPIE

par Christian Le Roy

L'institut archéologique allemand d'Athènes fêtera dans quelques années le centenaire des fouilles d'Olympie. Découvert au XVIII[e] siècle par le voyageur anglais Chandler, le site avait été rapidement sondé, en 1829, par l'Expédition Française de Morée: il en était sorti les métopes du Temple de Zeus que nous voyons aujourd'hui au Louvre. Mais c'est à partir de 1875 que le nouvel empire allemand vint y affirmer sa richesse et son rayonnement culturel. Dirigée par l'archéologue E. Curtius, la fouille systématique du sanctuaire, dotée de moyens matériels importants, se poursuivit jusqu'en 1881 avec les résultats spectaculaires que l'on connaît: les frontons du Temple de Zeus figurent maintenant dans toutes les Histoires de l'Art.

Si l'on excepte les recherches partielles de W. Dörpfeld avant et après la première guerre mondiale, sur la préhistoire du site, il faut attendre 1936 et les jeux olympiques de Berlin pour que la fouille, pour d'évidentes raisons de prestige, soit reprise sur une grande échelle. Elle ne fut interrompue qu'en 1943. Signe des temps, manifestation de la renaissance et de la vitalité allemandes, le chantier a été rouvert en 1952 sous la direction de E. Kunze, alors Directeur de l'Institut allemand d'Athènes.

Après tant d'années et tant de découvertes, on ne pouvait guère espérer, semblait-il, de trouvailles sensationnelles. Il s'agissait d'abord de compléter ce qui, faute de crédits et de moyens techniques, avait été seulement ébauché auparavant, et de fouiller en profondeur les bâtiments où l'on n'avait atteint que le niveau romain. Or, quinze ans plus tard, le bilan est extraordinaire: les réserves du Musée actuel débordent, la maison de fouilles de l'Institut allemand, transformée en magasin, est comble. Il faut construire un nouveau musée sur les bords de l'Alphée. On inventorie près de cinq mille bronzes, et naturellement des milliers de vases en terre cuite, entiers ou fragmentaires. Si le nombre des trouvailles est impressionnant, leur valeur historique et artistique est de premier ordre: les bronzes de haute époque permettent de suivre dans le détail la séquence évolutive des styles du VIII[e] au VI[e] siècle av. J.-C. Les armes consacrées au dieu portent des dédicaces qui sont autant d'illustrations de l'histoire grecque. Enfin, la fouille de l'atelier de Phidias a apporté des précisions sur la carrière et le style de cet artiste, dont la présence a été rendue sensible par la découverte d'un petit vase portant, incisée, sa propre marque (ce graffito a été reproduit dans L'Œil, juillet-août 1962, p. 22).

Par un trait assez rare de morale archéologique, beaucoup de ces richesses proviennent du secteur en apparence le plus ingrat de la fouille, à savoir le stade. Reculant devant l'énorme masse d'alluvions stériles à évacuer et préoccupés, à juste titre, de donner la priorité au sanctuaire proprement dit, les archéologues du XIX[e] siècle s'étaient contentés de dégager les extrémités du stade olympique. L'utilisation de bulldozers a permis à l'architecte A. Mallwitz d'atteindre rapidement les couches archéologiques.

On savait déjà que les installations du stade étaient fort sommaires: contrairement à ce qui se passe à Delphes, les spectateurs n'ont jamais disposé de gradins; on s'asseyait simplement sur les pentes herbues des talus élevés parallèlement à la piste. Dans la chaleur du mois d'août, le premier souci des pèlerins, accompagnés de leurs bêtes de somme et d'animaux destinés aux sacrifices, devait être de s'abreuver. On prit le parti, sachant que le site se trouve au-dessus d'une nappe phréatique accessible sans trop de peine, de creuser des puits sur place, dans le remblai même du stade. La fouille en a révélé quarante-trois (voir fig. 1); le plus profond descend jusqu'à 12 m. 60, mais la plupart sont loin d'atteindre ce niveau. Construits à la hâte, ils ne sont pas faits pour durer: la fête terminée, on les comblait en les utilisant comme dépotoirs. Y étaient jetées entre autres les offrandes détériorées, désuètes ou devenues indésirables pour des raisons politiques. Le stade faisant partie du domaine de Zeus, la divinité ne se trouvait pas pour autant dépouillée des objets ainsi écartés. Le souhait de tout archéologue fouillant un sanctuaire est toujours de découvrir une « favissa », fosse où sont enfouies les offrandes mises au rebut. Or, on en avait ici quarante-trois bourrées d'objets dont beaucoup remontaient à l'époque archaïque. Dans le nombre, beaucoup d'armes, offensives ou défensives: leur présence est bien faite pour nous rappeler, même en ce lieu de trêve, que la guerre est en Grèce un état permanent. Le nom du dédicant y est souvent gravé. On a ainsi un casque dédié par un Miltiade qui doit être le vainqueur de Marathon, des casques et des jambières offertes par les villes de Sicile, d'Italie du Sud ou de Grèce propre. L'un des exemplaires les plus curieux a été trouvé au fond du puits de 12 m. 60, le plus profond de la série (voir fig. 4). Grâce à son séjour prolongé dans une terre argileuse, le bronze ne s'est pas patiné, mais a gardé sa teinte originelle rouge cuivrée. La partie supérieure est ouverte, on peut y restituer un cimier. L'inscription, gravée à la pointe le long du bord inférieur, se comprend ainsi: « Les Athéniens (ont dédié) à Zeus (ce butin) pris aux Mèdes ». De fait, le casque est indiscutablement de type oriental. C'est donc un témoin direct et vivant des guerres médiques sans qu'on puisse déterminer si cette dépouille provient de la première ou de la seconde guerre, de Marathon ou de Platées. Le caractère exemplaire de cette offrande ne l'a pas empêchée d'être mise au rebut assez vite, sans doute au milieu du V[e] siècle, lorsque les relations se tendirent entre Athènes et les villes du Péloponnèse soumises à l'influence de Sparte.

En dehors des armes, la masse des offrandes en bronze était constituée par des trépieds et des chaudrons votifs. Les rebords, anses

1 Fouilles du remblai nord du stade. A l'arrière, un témoin rappelle le niveau du sol moderne. Au premier plan, deux des « puits provisoires » où ont été faites les plus belles trouvailles.

2 Anse de bronze: deux lions dévorant un cervidé. Archaïsme tardif, fin du VI[e] ou début du V[e] siècle av. J.-C.

ou poignées de ces instruments étaient souvent ornés de figures humaines ou animales, dont on a retrouvé un grand nombre, habituellement détachées de leurs supports. Une statuette de guerrier, découverte dans la région dite de l'« Octogone », au sud-ouest du stade, est un exemple typique de la fin du style dit « géométrique », qui fleurit en Grèce du X^e^ au VIII^e^ siècle (voir fig. 8). La taille très allongée, la minceur des membres, sont caractéristiques de cette époque où la silhouette humaine est réduite à une sorte d'idéogramme. A y regarder de plus près, cependant, les signes d'évolution apparaissent. La silhouette de ce guerrier, dont un casque corinthien cache presque complètement le visage n'est déjà plus tellement élémentaire; les hanches, les fesses, les jarrets sont autant de points forts que l'artisan a voulu souligner. Sortie d'un atelier attique aux environs de 700 av. J.-C., cette œuvre, dont un pendant exact, provenant certainement du même objet, avait été découvert il y a quatre-vingt-dix ans devant la façade ouest du Temple de Zeus, figurait sur le rebord d'un trépied, encadrant et soutenant à la fois l'une des deux anses circulaires verticales. C'est assurément le même rôle qui était tenu par un couple de figurines un peu plus tardives (premières années du VII^e^ siècle av. J.-C.), dont l'une a été trouvée dans un puits du stade, la seconde dans le sanctuaire (voir fig. 5). Elles appartiennent également au style géométrique tardif et sortent aussi d'un atelier attique. Ce ne sont pas des guerriers, ce ne sont peut-être pas non plus de simples figures décoratives: E. Kunze a pensé qu'elles pouvaient représenter les « Telchines », démons familiers de la métallurgie, protecteurs du fondeur et de son œuvre.

Au moment même où l'art grec commence ainsi à voir dans la représentation du corps humain, non plus un signe, mais une forme diversifiée et par là même individualisée, il devient perméable à l'influence orientale. Celle-ci s'exerce par l'intermédiaire d'objets importés, produits d'un artisanat rompu depuis des générations aux techniques les plus raffinées du bronze, de l'ivoire et de l'or. Un chaudron de bronze (trouvé en 1939) orné d'appliques à tête de taureau (la seule qui subsiste a été trouvée dans un des puits du stade) en est un très bel exemple (voir fig. 9). On en a le pendant exact au Musée d'Ankara, provenant de la fouille d'Altintepe, en Arménie, région de l'ancien royaume d'Ourartou. C'est vers la fin du VIII^e^ siècle av. J.-C. que ce chaudron a été importé en Grèce. Son dernier acquéreur l'a offert en ex-voto à Olympie, ayant pris soin de graver sur le bronze les mots « ΙΑΡΟΝ ΔΙΟΣ », « consacré à Zeus ».

Dans le courant du VII^e^ siècle, les artisans grecs adoptent et affinent les motifs orientaux comme en témoigne cette autre applique de chaudron à tête de griffon (voir fig. 10) où la délicatesse du décor incisé s'allie à une fermeté sans lourdeur, caractéristiques des ateliers péloponnésiens (milieu du VII^e^ siècle av. J.-C.).

La période suivante, qui couvre en gros tout le VI^e^ siècle, voit l'épanouissement de l'art archaïque. Les progrès de la technique vont de pair avec l'élaboration d'un nouveau style. Il est désormais possible d'abandonner le « petit format », en fonte pleine, et l'habileté des fondeurs leur permet de produire des statues de grande dimension. Une œuvre à tous égards exceptionnelle, trouvée dans un puits proche de la « Maison de l'octogone » au sud du stade, illustre cette évolution. Il s'agit du buste d'une déesse ailée, représentée, si l'on peut dire, grandeur nature (voir fig. 3). La tête n'est pas fondue mais martelée

3

5

4

sur une âme de bois. Cette technique (dite « sphyrelaton ») était essentiellement représentée jusqu'alors par trois petites statues découvertes à Dréros (Crète) et remontant au milieu du VII[e] siècle — œuvres au reste relevant plus de la « chaudronnerie », comme le dit J. Charbonneaux, que de la sculpture. Le fait qu'en plein Péloponnèse et en plein VI[e] siècle on puisse porter à son crédit une réalisation d'une qualité très supérieure, comme cette déesse ailée, obligera d'une part à réhabiliter cette technique, considérée jusqu'ici comme médiocre, et à reconnaître qu'elle a été en usage fort longtemps. Les yeux étaient rapportés et incrustés. Sur la poitrine et l'épaule droite, on distingue les plis d'un manteau, exprimés par des incisions. L'ensemble est encore lourd. Le visage rappelle, en moins brutal, celui des jumeaux d'Argos, Cléobis et Biton (Musée de Delphes). Cette statue a dû être exécutée dans le premier tiers du VI[e] siècle.

Les figurines décoratives poursuivent leur évolution. Un guerrier et un vieillard, l'un et l'autre trouvés dans le remblai nord du stade, mais à vingt-cinq ans d'intervalle, étaient sans doute assujettis sur le rebord du même chaudron (voir fig. 6-7). La représentation est curieuse; le guerrier a l'épée en bandoulière et tenait peut-être de la main droite une lance, de la gauche un bouclier, l'un et l'autre disparus. Il n'a en revanche ni casque, ni cuirasse. On a peut-être affaire à une procession de héros. Le tout est d'une vigueur non dépourvue de finesse, et même d'une malice assez savoureuse. Le modèle est franc sans être lourd. E. Kunze attribue ces deux œuvres à un atelier spartiate, aux alentours de 550 av. J.-C.

La très belle anse de bronze représentant deux lions dévorant un cervidé (voir fig. 2) est de la fin de l'archaïsme, au tournant du VI[e] et du V[e] siècle. La qualité de l'œuvre éclate au premier coup d'œil. Les problèmes que pose la fonte d'un objet fragile et « ajouré » ont été résolus définitivement. La technique est au service d'une expression à la fois sobre et dramatique. La vigueur sauvage des deux fauves, l'accent mis sur les griffes presque monstrueuses, la stylisation expressive des mufles et de la crinière, le modelé ferme et nuancé des corps nous placent à la fin de l'archaïsme ou au début du « style sévère ». On mesurera le caractère déjà classique de ce bronze en le comparant par exemple avec une applique nettement plus tardive du Musée de Chypre, qui reprend un poncif presque identique: deux lions dévorant un taureau (cf. Cl. Rolley, « Monumenta Graeca at Romana, Les bronzes» (Leyde 1967) n° 95). Rien n'est plus éloigné de la sobriété et de la retenue du bronze d'Olympie.

Ces quelques échantillons ne donnent qu'une idée affaiblie de la richesse et de la qualité de ces petits bronzes, mais il faut se limiter, d'autant que bien d'autres trouvailles mériteraient qu'on s'y arrêtât. Voici, par exemple,

---

3 Buste, grandeur nature, d'une déesse ailée, en bronze martelé. Premier tiers du XI[e] siècle av. J.-C.

4 Casque perse en bronze; offrande des Athéniens sur le butin des guerres médiques.

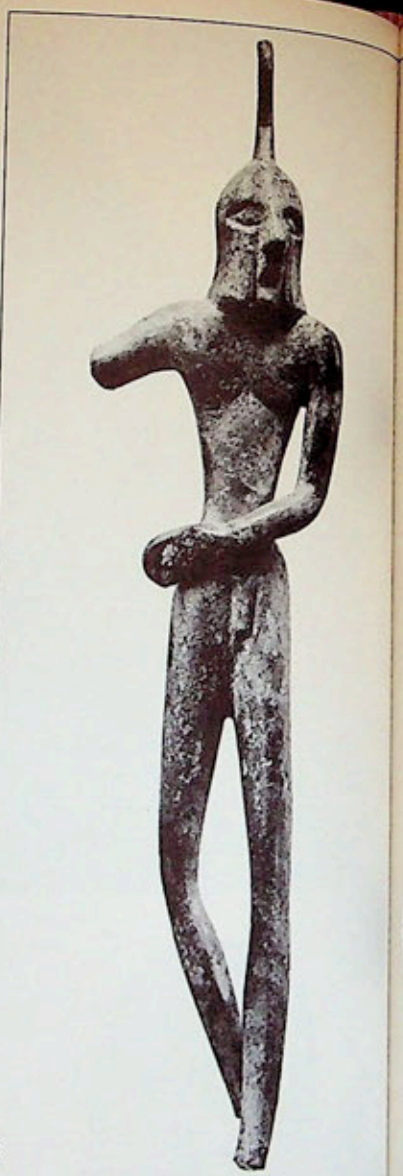
5 Deux figurines de bronze, de style géométrique tardif (début du VII[e] siècle av. J.-C.); elles flanquaient les anses d'un trépied.

6 et 7 Guerrier et vieillard marchant; éléments d'une série de figurines décorant le rebord d'un chaudron; vers 550 av. J.-C.

un document inattendu: une plaque inscrite en bronze, trouvée elle aussi dans le remblai du stade, porte gravé le court texte d'un traité d'alliance entre la ville de Sybaris, en Italie du Sud, ses alliés et une ville inconnue dont les habitants s'appellent les « Serdaioi » (voir fig. 12). La cité de Poseidonia (Paestum) y apparaît comme garant. La présence de ce texte aussi loin de son lieu d'origine ne surprend plus si l'on se rappelle que la ville de Sybaris avait précisément dédié à Olympie une chapelle, ou Trésor, sur la porte ou les murs duquel devait être affiché le traité en question. Ainsi, c'est à Olympie que se révèle l'existence d'une nouvelle cité d'Italie du Sud: peut-on trouver meilleure illustration de son rayonnement?

Pour les pèlerins, le symbole visible de ce rayonnement, ou plus généralement de ce que l'on serait tenté d'appeler le « charisme olympique », était la statue colossale (plus de douze mètres) en ivoire et en or que Phidias avait érigée dans le Temple de Zeus. Elle ne nous était connue jusqu'ici que par quelques représentations assurément simplifiées à l'extrême, sur des monnaies d'Elis, métropole d'Olympie, frappées sous l'empereur Hadrien, ainsi que par la description de Pausanias: « Le dieu est représenté assis sur un trône: il est d'or et d'ivoire, et il a sur la tête une couronne qui imite la feuille d'olivier. De la main droite, il tient une Victoire qui est elle-même d'or et d'ivoire, ornée de bandelettes et couronnée, de la gauche un sceptre d'une extrême délicatesse, et où reluisent toutes sortes de métaux. L'oiseau qui repose sur le bout du sceptre est un aigle. La chaussure et le manteau du dieu sont aussi d'or: sur le manteau sont gravées toutes sortes d'animaux, toutes sortes de fleurs et particulièrement des lys. Le trône du dieu est tout brillant d'or et de pierres précieuses: l'ivoire et l'ébène y font par leur mélange une agréable variété; la peinture y a mêlé aussi divers animaux, et d'autres ornements » (trad. de l'abbé Gédoyn, 1710).
La date de cette statue a longtemps fait problème. La confrontation de textes contradictoires ne permettait pas de décider si elle avait précédé ou suivi l'Athéna Parthénos d'Athènes, terminée en 438. Accusé peu après de concussion, Phidias avait-il pu s'enfuir, comme l'atteste Aristophane, ou était-il mort en prison, comme le veut Plutarque?
Le dégagement complet de l'atelier de Phidias, dont Pausanias mentionne l'existence et donne approximativement l'emplacement, a fourni la solution. La « grande fouille » avait dégagé une église byzantine construite à l'emplacement même de l'atelier, mais n'avait pas atteint partout, tant s'en faut, le niveau classique. Le décapage minutieux des couches encore intactes et l'étude des restes architecturaux ont tout d'abord permis de reconstituer le bâtiment du V^e^ siècle. Par la structure générale, il ressemblait à un temple, avec un vestibule profond, une salle principale allongée et divisée par deux rangées de colonnes en une nef centrale et deux bas-côtés symétriques. Mais plusieurs détails révèlent la destination réelle de l'édifice: la salle principale était éclairée par plusieurs rangées de fenêtres latérales, les colonnes intérieures ne jouaient aucun rôle architectural: elles ne soutenaient pas la charpente, mais supportaient quatre tribunes permettant aux artisans d'accéder facilement aux parties hautes de la statue. Vraisemblablement, au centre de la pièce, un bâti de bois supportait un modèle grandeur nature, peut-être en argile, de l'effigie divine; les différents éléments en ivoire et or devaient être « essayés » sur ce modèle avant d'être montés définitivement à l'intérieur du temple.
Dans l'une des couches de déblais d'époque classique, on a retrouvé un certain nombre de matrices en terre cuite, parfois armées de tiges métalliques, qui représentent des pans de draperie. Ce ne sont pas des moules de fonderie, mais des matrices pour le travail au repoussé (voir fig. 11): on observe, en effet, à plusieurs reprises que les rebords du moule sont plus bas que le centre: ces matrices ont donc servi à donner par martelage la forme voulue à une feuille de métal souple, en l'espèce une feuille d'or. La plupart des plaques semblent avoir appartenu au manteau de Zeus, ou aux vêtements des figures féminines qui ornaient son trône. Le style révèle une draperie souple et vivante proche de celle des figures conservées des frontons parthénoniens. Les plis sont très différenciés, souvent brisés. Nous sommes loin des plis encore très sages qui caractérisent le drapé au milieu du V^e^ siècle. C'est un premier indice en faveur de la date basse.
Une seconde série de moules, de forme plus banale, représentant en négatif des feuilles, des palmettes et des étoiles, a servi à couler des ornements en verre, comme le démontrent les chutes et débris trouvés en même temps (voir fig. 13). On connaissait l'existence de verreries en Grèce à l'époque hellénistique. Il n'est pas indifférent de savoir que, sans doute en pionnier, Phidias avait emprunté à l'Orient cette technique dès le V^e^ siècle.
C'est naturellement la céramique qui fournit l'indice chronologique décisif: les fragments de vases trouvés avec les matrices, les outils et les chutes de matériaux remontent aux années 430 environ: ils établissent définitivement que la statue de Zeus est la dernière grande œuvre de Phidias et le couronnement de sa carrière. Œuvre nullement « classique », au sens académique du terme, mais riche, chargée de matière et de symboles, bref quasiment « baroque », comme on a pu le dire, déjà, du Parthénon.

Il faudra plusieurs années avant que toutes ces trouvailles, et beaucoup d'autres aussi belles, soient étudiées, publiées et accessibles au visiteur. Mais d'ores et déjà, il est certain que le nom d'Olympie n'a plus, dans le domaine de l'art, le même sens qu'autrefois. Il évoquait les sculptures du Temple de Zeus, ou encore l'Hermès de Praxitèle. Notre temps, féru à la fois de baroque et d'archaïsme, y trouvera désormais un art à sa mesure.


8

9

10

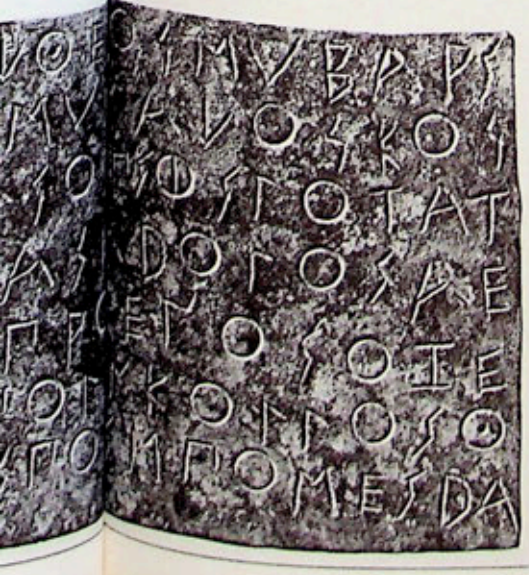
12

8 Guerrier de style géométrique tardif, ornement d'un trépied de bronze (vers 700 av. J.-C.).
9 Applique de chaudron en bronze: tête de taureau importée d'Orient (fin du VIII^e^ siècle av. J.-C.).
10 Applique de chaudron en bronze: tête de griffon (milieu du VII^e^ siècle av. J.-C.).
11 Matrice en terre cuite pour une draperie en or martelé, appartenant à la statue chryséléphantine de Zeus réalisée par Phidias (vers 450 av. J.C.).
12 Plaque de bronze originellement affichée sur le trésor de Sybaris et portant le texte d'un traité d'alliance entre la ville de Sybaris et le peuple des Serdaioi.
13 Moules en terre cuite pour des feuilles de palmette en pâte de verre. Ces palmettes servaient peut-être d'ornement au manteau de la statue chryséléphantine de Zeus.

9

10

11



13

NAPOLEON, ROI DU GARDE-MEUBLE

Suite de la page 29

Napoléon ne lui tint pas rigueur de cette infidélité et au retour de l'île d'Elbe le maintint dans ses fonctions. Louis XVIII se montra moins généreux; en septembre 1815, Desmazis dut définitivement abandonner l'administration du Mobilier que dans une certaine mesure il avait contribué à organiser.(19)

Pour accomplir les tâches immenses qui lui furent confiées, Desmazis ne put compter que sur un nombre limité de collaborateurs. Le personnel du Mobilier Impérial se montait alors à 34 personnes. Il comprenait, outre l'administrateur, un conservateur, un secrétaire, un inspecteur, un sous-inspecteur, un vérificateur, un commis tenant les livres, un préposé à la comptabilité matières, 2 aides de garde meuble, 2 commis expéditionnaires, un portier, un valet de chambre tapissier en chef et 14 valets de chambre tapissiers et ébénistes. Enfin, relevant de l'autorité de l'intendant général, trois auditeurs au Conseil d'Etat étaient chargés de l'inspection du Garde Meuble. Aucun mémoire ne pouvait être réglé sans avoir été certifié par l'un d'eux qui devait auparavant s'assurer que « la fourniture a été reçue, vérifiée, reconnue conforme au devis d'estimation et inscrite sur les registres de la conciergerie du Palais ».(20) Parmi les inspecteurs qui se succédèrent dans cette fonction, le plus célèbre fut Stendhal qui occupa ce poste d'avril 1810 à décembre 1813.

Les fonctions de conservateur furent confiées à Lefuel qui, à ce titre et alors que le Garde Meuble avait été liquidé, avait été attaché à la Maison civile du Directoire, puis du Premier Consul. Mais plus encore que Lefuel, ce fut Sulleau qui, occupant sous l'Empire comme sous l'Ancien Régime le poste de vérificateur, représente un trait d'union entre l'ancienne administration du Garde Meuble de la Couronne et la nouvelle administration du Mobilier Impérial.

Profitant de la liquidation du Garde Meuble, le Directoire en avait attribué les locaux au Ministère de la Marine qui les occupe encore aujourd'hui. Les magasins furent évacués et la totalité des objets transportés au Palais du Luxembourg. Sous le Consulat, un Garde Meuble fut établi à proximité des Tuileries, dans l'hôtel de Coigny à l'angle de la rue St-Nicaise et de la rue des Orties. Lorsque la démolition de l'hôtel de Coigny fut décidée, on créa alors un dépôt de tapis et de tapisseries rue du Regard dans l'hôtel de Croy cependant qu'un dépôt de meubles était installé rue des Orties dans l'hôtel de la Loterie. Ce dépôt devint le premier Garde Meuble de l'Empire. Il y demeura jusqu'en 1807, date à laquelle il fut transféré dans les bâtiments du Couvent de l'Assomption, rue Neuve du Luxembourg (rue Cambon). Bientôt le local se révéla insuffisant. En 1811 Desmazis obtenait l'autorisation d'entreposer des meubles au Palais-Royal mais ce n'est qu'en 1816 que le Garde meuble fut installé à l'hôtel d'Abrantès, rue des Champs Elysées (rue Boissy d'Anglas).

Cette administration remarquablement organisée devait beaucoup à l'Ancien Régime auquel elle avait emprunté le meilleur d'elle-même. Mais quelle que fût son efficacité, elle n'aurait jamais pu produire les efforts considérables qui lui furent demandés si elle n'avait été directement soumise à l'autorité et à la volonté de l'Empereur.

Tout fut voulu par lui et rien ne fut laissé au hasard. Les exemples sont innombrables. Tantôt ils concernent la décoration intérieure des palais: « *S.M. satisfaite de la richesse du meuble placé au moment de son retour de Tilsit dans son Cabinet des Tuileries* (cf. fig. 28 et couverture) *a trouvé la tenture de la même pièce trop nue et trop simple. Cette tenture n'avait été en effet placée au Cabinet de S.M. dans le Palais des Tuileries que pour l'utiliser se trouvant sans emploi au Garde-Meuble et une des recommandations principales qui m'a été souvent faite étant d'employer le plus possible d'étoffes de Lyon achetées et restant en magasin* ». (Desmazis à Daru, 5 décembre 1807.)(21) Tantôt ils concernent la confection d'un mobilier: « *Vous m'annoncez aussi que M. David a jugé indispensable de mettre des franges aux fauteuils de représentation et aux pliants... Je vous fais observer que S.M. a déclaré plusieurs fois qu'Elle ne voulait pas de franges aux meubles de ses appartements... et je proposerai à S.M. de faire une exception pour les meubles de son grand cabinet* ». (Daru à Desmazis, St-Cloud 26 juillet 1811.) (22) Lorsqu'en 1812, il fut question d'aménager à Paris le Palais de l'Elysée et à Rome le Palais de Monte Cavallo, il fallut une décision de l'Empereur pour que le Mobilier Impérial puisse se servir de soieries initialement prévues pour Versailles.(23) Enfin, rien ne révèle mieux son état d'esprit que cette note dictée à Daru: « *Pourquoi faire autant de dépenses pour les ameublements de Compiègne et de Fontainebleau? Pour ces grandes dépenses, il faut que je sois sur les lieux pour juger si elles sont nécessaires.* (Daru à Desmazis, 17 janvier 1811.) (24)

La correspondance du Grand Maréchal du Palais avec l'Intendant général de la Maison de l'Empereur témoigne des quotidiennes préoccupations de Napoléon et définit très précisément sa politique en matière d'ameublement. Il convenait avant tout de meubler et de décorer les anciennes résidences royales que le *Senatus consulte* du 22 floréal an XII lui avait attribuées et auxquelles s'ajoutèrent par la suite celles que ses conquêtes ou ses goûts personnels lui donnèrent (Senatus consulte du 30 janvier 1810).

Dans cette action deux intentions allaient guider l'Empereur: l'une d'ordre politique, l'autre d'ordre économique.

C'est assurément sans répugnance qu'il s'était installé aux lieux et places des souverains qui l'avaient précédé car ces palais constituaient un cadre idéal pour le nouveau régime qu'il incarnait. Mais à ce nouveau régime auquel il allait donner une cour et une étiquette calquées sur l'ancien, il entendait imposer un décor qui lui fût propre et qui devait porter témoignage de la grandeur de l'Empire.

Sans doute dans les débuts fut-il obligé d'utiliser certaines épaves de l'ancien mobilier royal. C'est ainsi qu'il fit placer aux Tuileries dans sa grande chambre à coucher le mobilier de la chambre de Louis XVI à St-Cloud qui y demeura jusqu'en 1808. Mais très tôt, alors même qu'il n'était que Premier Consul, Napoléon avait passé des commandes aux ébénistes parisiens ainsi qu'aux manufactures de Lyon. Le Mobilier National conserve notamment dans ses réserves trois séries de sièges que les frères Jacob exécutèrent pour l'aménagement du *Palais du Gouvernement de la République Française* aux Tuileries en l'an VIII (cf. fig. 10).

Il s'agissait, après le marasme de la période révolutionnaire, de relancer l'industrie et le commerce français. La reprise économique du début du règne assura aux soyeux de Lyon, aux ébénistes, aux bronziers, aux orfèvres parisiens une prospérité que le Blocus de 1806 vint compromettre. De 1807 à la fin de l'Empire toute une série de mesures financières exceptionnelles furent prises pour tenter d'enrayer les crises qui constamment menaçaient les industriels de Lyon comme les ébénistes et artisans du faubourg St-Antoine (c'est ainsi qu'en 1811 80 kilomètres de soierie furent commandés à Lyon pour Versailles). (25)

Et l'on comprend mieux alors le sens de la réponse que Napoléon fit faire à Daru lorsque celui-ci lui proposa d'acheter pour St-Cloud le serre-bijoux de la comtesse de Provence: « *S.M. veut faire du neuf et non acheter du vieux* » (mai 1811). (26)

Ainsi qu'on l'a souvent dit, cet homme à la fois romantique et classique était un réaliste. Un réaliste soucieux de sa gloire sans doute, mais qui n'entendait pas dilapider son argent en de vaines entreprises: « *Tout le monde dit que le Palais est arrangé avec goût mais personne ne s'informe de ce que cela coûte* ». (Friaul à Faget de Baure, Bayonne 12 juillet 1808, au sujet de Compiègne). (27) Et peut-être est-ce

(Suite en page 72)

30 *Marque au fer du Palais des Tuileries figurant sur un fauteuil des frères Jacob. Cette marque est une des premières de celles utilisées sous l'Empire.*

31 *Marque au fer du Palais des Tuileries figurant sur un fauteuil des frères Jacob reproduit fig. 30. Cette marque est la plus ancienne de celles utilisées sous l'Empire.*

32 *Etiquette du Palais des Tuileries portant l'inscription manuscrite « Atours de l'Impératrice Chambre à coucher ». Figure sur un des fauteuils d'acajou reproduit fig. 10.*

matière d'amen
tout de meubles
ésidences royales
22 floréal an XII
elles s'ajoutèrent
onquêtes ou ses
ièrent (Senatus

tentions allaient
ordre politique.

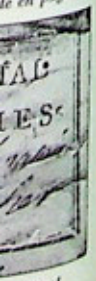
pugnance qu'i
places des sou
car ces palais
our le nouveau
à ce nouveau
une cour et une
n, il entendait
propre et qui
la grandeur de

ts fut-il oblig
ancien mobilier
er aux Tuileries
cher le mobilier
St-Cloud qui y
très tôt, alors
Consul, Napo
s aux ébénistes
tures de Lyon.
ve notamment
e sièges que les
'aménagement
la République
l'an VIII (cl.

e de la période
ndustrie et le
e économique
yeux de Lyon.
aux orfèvres
Blocus de 1806
a fin de l'Em
es financières
pour tenter
mment mena
n comme les
rg St-Antoine
ilomètres de
on pour Ver

le sens de la
Daru lorsque
our St-Cloud
le Provence
on acheter du

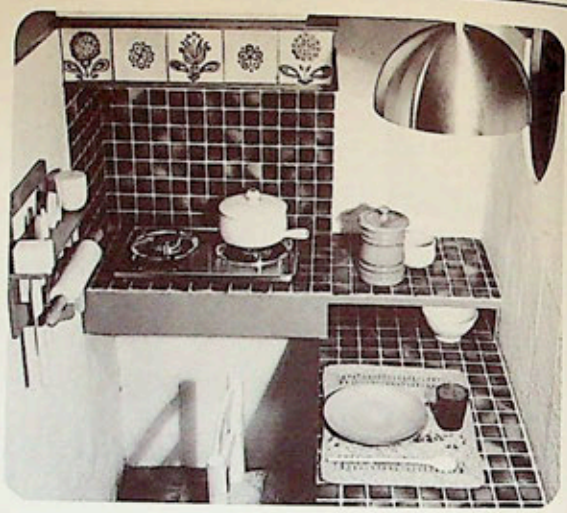
t homme à la
t un réaliste.
e sans doute,
er son argent
le monde dit
nais personne
». (Frioul à
llet 1808, au
t-être est-ce
te en page 72)



portant
e l'Impéra-
r un des

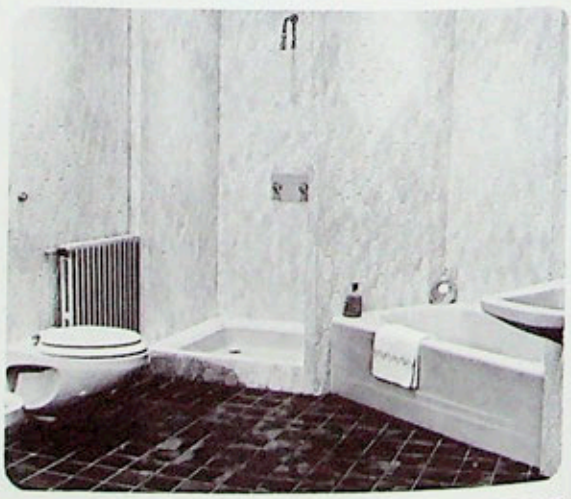
L'ŒIL du décorateur 63

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui



CARRÉ

Fabricant depuis 1888



CARRÉ
131 QUAI DE VALMY PARIS Xe
607 03.26 et 35.56

NOUVEAU MAGASIN D'EXPOSITION
91 QUAI DE VALMY
PARIS Xe
OUVERT TOUS LES JOURS DE 9 h à 18 h
SAMEDI PERMANENCE DE 9 h à 17 h

CARRELAGES RUSTIQUES ET DE STYLE
LA TERRE CUITE DÉCORATIVE
CRÉATION DE REVÊTEMENTS CÉRAMIQUES ÉMAILLÉS
CAPRON - CARRÉ
CARREAUX DE FAIENCE ÉMAILLÉS DE PROVENCE
PROCERAM - CARRÉ
LES PRODUCTIONS CAPRON ET PROCERAM SONT DES EXCLUSIVITÉS CARRÉ FRANCE-NORD
Prospectus sur demande ou documentation complète contre 3 F en timbres

DÉPOSITAIRE POUR LA BELGIQUE : VILVORDIT SCHAARBEEKLEI, 318 VILVOORDE-LEZ-BRUXELLES

CARRÉ

Ashley New-York

DELAROIÈRE, LECLERCQ & DUBLY

CEYRAC dessin Hautefort
gaufrage permanent

BENGALE imprimé, 3 dispositions

CASTILLAC dralon mat

velours
dralon

D.L.D. Paris
2, rue d'Aboukir, tél. 231-76-30

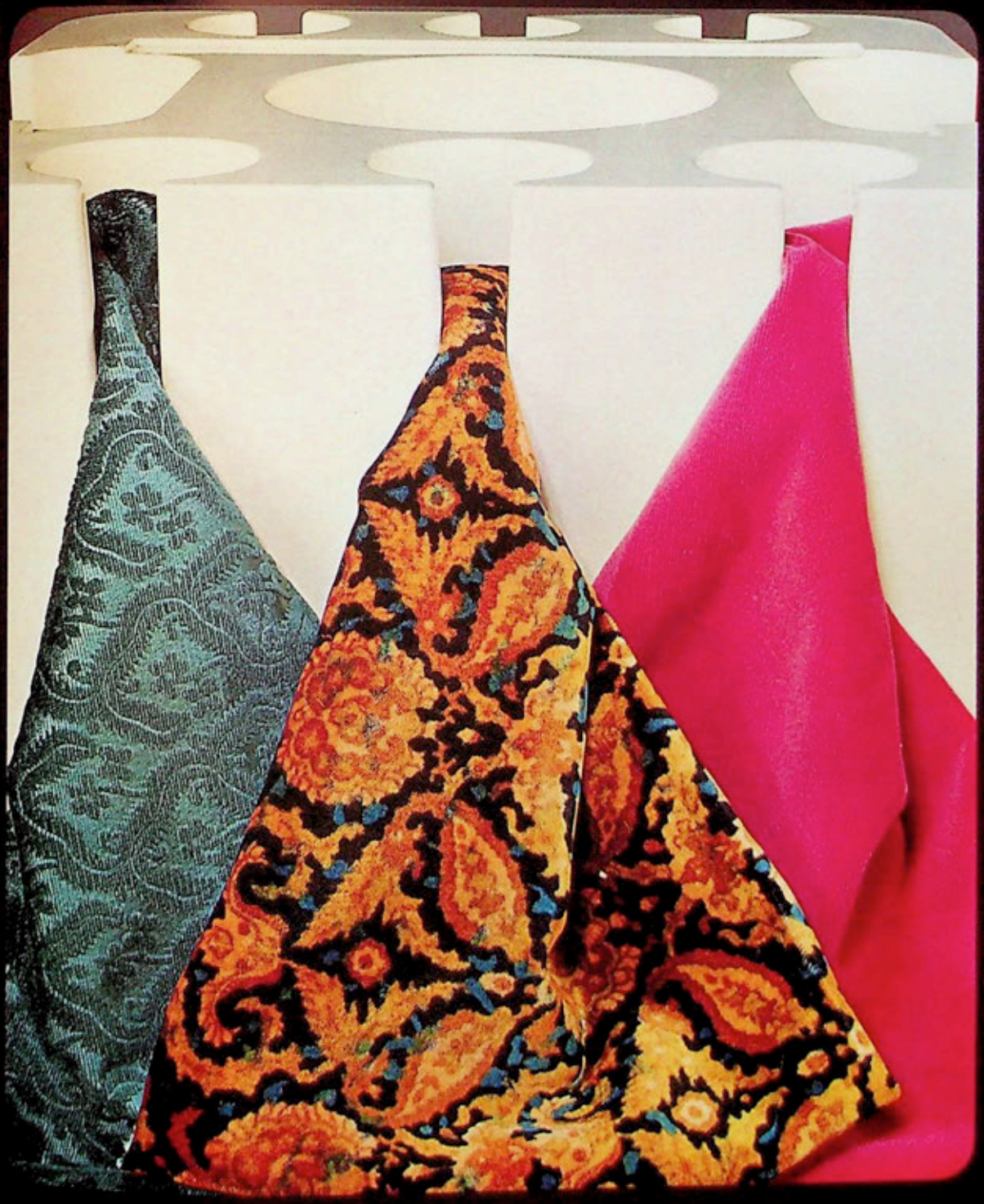


Photo J.E. de Trentinian

Obje

L'antiquaire
Dans toutes
texture — m
Les très bell
des objets f

1 Dans l'un de
Boulle aux incr
Didier Aaron
allemande du
à gauche — et
XVII^e^ représe
le laureau, l'a
(voir photo ci-
moire verte, ur
XVIII^e^ et une
de même époqu
de soie de Tha

2 Un autre as
cheminée de m
en porcelaine
une monture er
Au centre, une
monture d'arge
Au-dessus, une
italiens des X
avec des tableau
Sur le sol, devc
de tonneaux d'

3 Vue prise du
cheminée que
premier plan,
des animaux e
et des boîtes ja
Derrière le can
orange, deux c
du XVIII^e^. L
à gauche, sont
capitonné. Rid

Objets précieux dans des tissus précieux

L'antiquaire Didier Aaron, en collaboration avec le décorateur Alain Demachy, vient de transformer son propre appartement. Dans toutes les pièces, les matières précieuses — porcelaine de Chine, ébène, bronze ou écaille — les accords de couleurs et de texture — moire verte, soie de Thaïlande, flanelle orange ou velours bleu — constituent un environnement aux subtiles variations. Les très belles pièces de collection qui possède M. Aaron y trouvent leur place non comme des spécimens de musées, mais comme des objets familiers, intégrés à l'ambiance: ils donnent ainsi une rare unité de ton et de qualité à l'ensemble de l'installation.

1 *Dans l'un des deux salons, sur une table Boulle aux incrustations d'ébène et de cuivre, Didier Aaron a groupé une pendule allemande du XVI^e siècle — vue ici de dos, à gauche — et deux bronzes français du XVII^e représentant l'un Europe et le taureau, l'autre Déjanire et le centaure (voir photo ci-dessous). Sur le mur tendu de moire verte, une peinture vénitienne du XVIII^e et une série d'aquarelles italiennes de même époque. Le canapé est recouvert de soie de Thaïlande.*

2 *Un autre aspect du salon. Sur la cheminée de marbre Louis XIV, deux vases en porcelaine de Chine à décor Imari avec une monture en bronze d'époque Régence. Au centre, une coupe allemande en verre à monture d'argent (XVII^e siècle). Au-dessus, une série de miroirs français et italiens des XVI^e et XVII^e siècles alternent avec des tableaux italiens et allemands. Sur le sol, devant la cheminée, une paire de tonneaux d'époque Ming.*

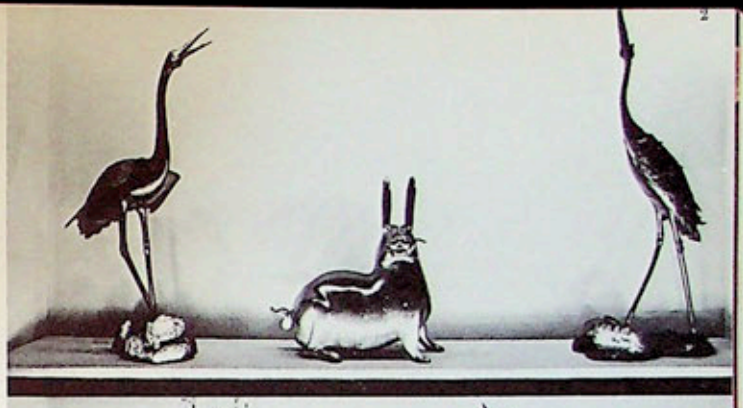
3 *Vue prise du second salon vers la cheminée que montre la photo ci-dessus. Au premier plan, sur une table de marbre, des animaux chinois en bronze du XVI^e siècle et des boîtes japonaises du XVIII^e. Derrière le canapé recouvert de flanelle orange, deux chiens en cloisonnés chinois du XVIII^e. Les fauteuils Régence, au fond à gauche, sont recouverts de velours bleu capitonné. Rideau en soie indienne blanche.*

1 Vue d'une lo
les canc
chemin
deux ca
de Forc

2-3 Un
(Leliè
est un
Au des
à gauch
(Carle)
et une
paroi d'
que celu
et japon
L'éclair

1 *Vue d'ensemble du grand salon. Les murs ici sont tendus d'une toile beige à chevron, et la flanelle orange qui recouvre les canapés contraste avec la soie des coussins. Sur la cheminée, à droite, un grand cerf chinois en bronze entre deux cassolettes Louis XVI. Au fond, à gauche, un pastel de Forain, à droite un dessin de Raffaelli.*

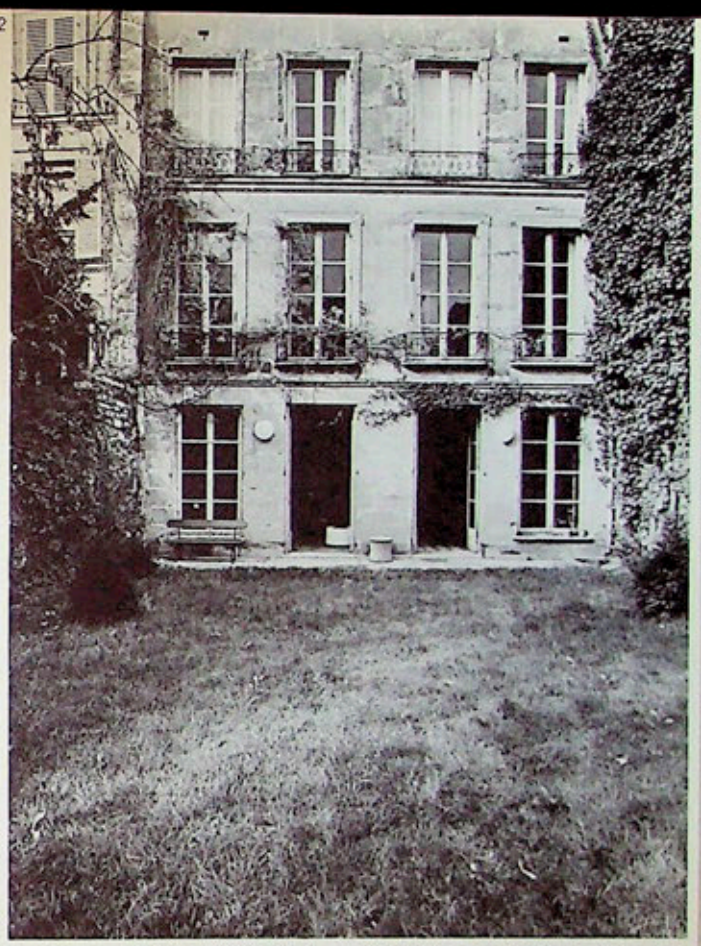
2-3 *Un grand miroir, entre des rideaux de velours chamois (Lelièvre) agrandit l'entrée (à droite, en bas.) La jardinière est un très beau rafraîchissoire d'époque Louis XVI. Au dessus, un portrait d'enfant du début du XIX^e siècle; à gauche, une lampe à tige coulissante en métal poli (Carle). La glace reflète une console XVIII^e en bois peint et une petite chaise d'acajou Chippendale. Sur une autre paroi de la pièce, une vitrine, tendue du même velours que celui des rideaux, abrite une série d'animaux chinois et japonais en bronze des XVII^e et XVIII^e siècles (ci-contre). L'éclairage est incorporé dans le bord évidé des tablettes.*



Parmi les m
beaucoup co
étroite, rythr
pierre: ce fu
Baudelaire
abrita la per
façade, sur
balcons de
Dans la lumi
tecture, l'équ
les cheminé
parquets Ve
tionnel, qui
Yves Halard
futurs, ils or
cadre, où le
des élément
goût individu
lations qu'el
par le double
mer la perso
elle a su cré

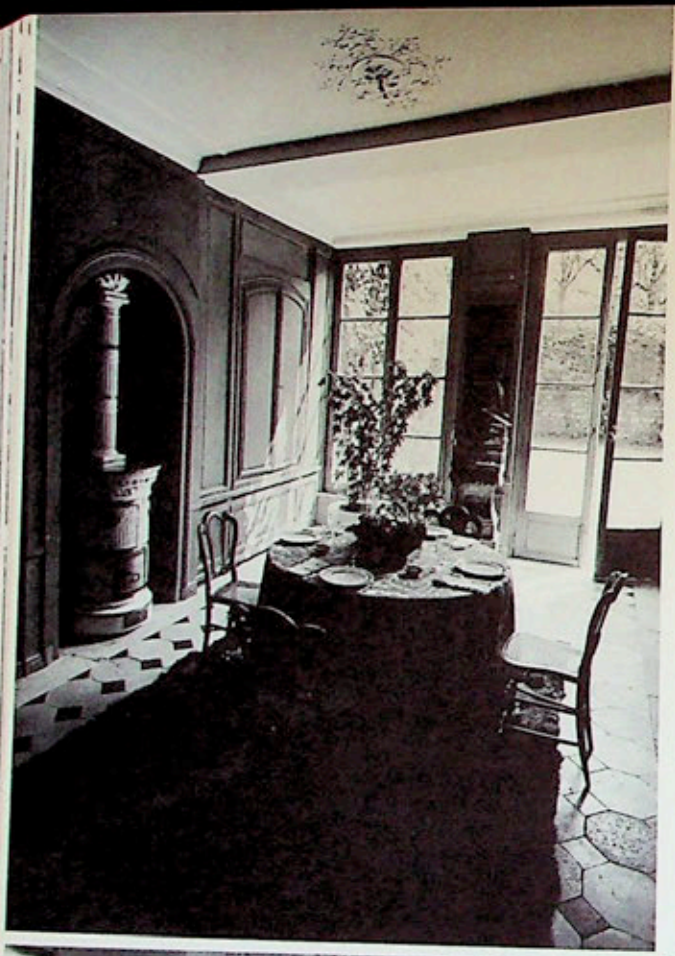
1 La maison
une construc
lors, mais qu
ses balustres
que Paul-Loui
une pension
L'enseigne, à
dont la façad
étage, la vue
née dans un
rinceaux du
Celui-ci est re
qui s'élèvent
Pour éclairer
« de style »
(Poulsen) pla

11, RUE DE L'ESTRAPADE



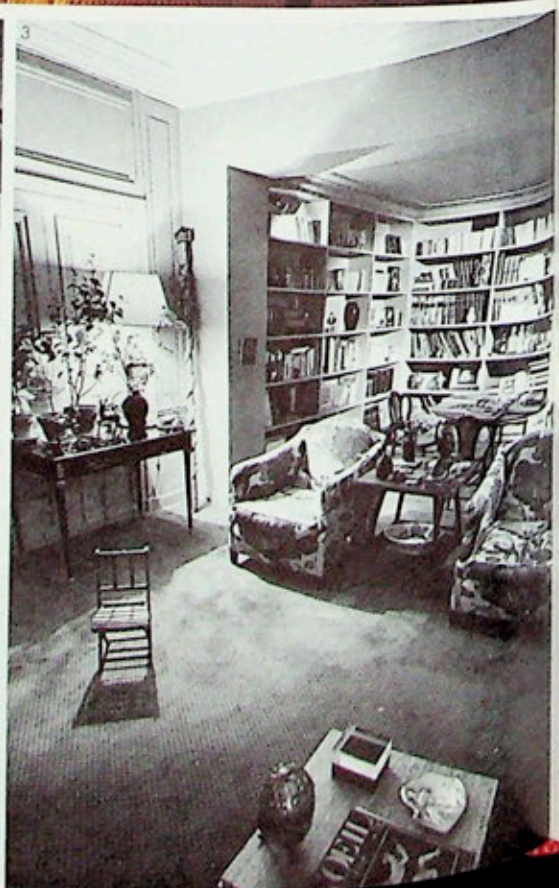
Parmi les maisons anciennes de la rue de l'Estrapade, dont beaucoup conservent le souvenir d'hôtes illustres, une façade étroite, rythmée de corniches, de consoles et de balustres de pierre: ce fut la maison de Paul-Louis Courier de 1785 à 1791; Baudelaire y habita au siècle suivant, quand l'immeuble abrita la pension de famille Bailly et Levesque. La deuxième façade, sur un jardin entouré d'autres jardins, a gardé ses balcons de fer forgé où s'enroule une glycine exubérante. Dans la lumière tamisée par les feuilles, le caractère de l'architecture, l'équilibre des volumes intérieurs, le cachet des vieilles cheminées et des boiseries, des dallages de pierre et des parquets Versailles donnent à la maison un charme exceptionnel, qui a séduit immédiatement Monsieur et Madame Yves Halard: en tant que décorateurs, et en tant qu'hôtes futurs, ils ont senti toutes les possibilités offertes par un tel cadre, où les rythmes justes des structures et la discrétion des éléments d'époque laissaient place à l'imagination, au goût individuel, à l'imprévu, au caprice même. Dans les installations qu'elle réalise, Madame Halard est toujours guidée par le double souci de préserver l'ambiance du lieu et d'exprimer la personnalité de ses habitants: dans sa propre maison, elle a su créer, entre ces deux données, un « accord parfait ».

1 La maison de M. et M^me^ Yves Halard, rue de l'Estrapade, est une construction du XVIII^e^ siècle, partiellement modifiée depuis lors, mais qui a gardé ses consoles sculptées, ses corniches et ses balustres de pierre à l'étage principal. Une plaque rappelle que Paul-Louis Courier y vécut de 1785 à 1791. Elle devint ensuite une pension de famille où Baudelaire habita quelques années. L'enseigne, à gauche, est celle d'une ancienne « brûlerie » de café dont la façade est classée. **2** Du côté du jardin, au premier étage, la vue plonge dans la verdure. Un immense pied de glycine, née dans un autre jardin, vient entrelacer ses rameaux dans les rinceaux du balcon de fer forgé. **3** La maison vue du jardin. Celui-ci est relativement petit, mais on y profite des grands arbres qui s'élèvent au-dessus des hauts murs dans les jardins voisins. Pour éclairer la façade, Madame Halard a préféré aux lanternes « de style » deux disques en verre dépoli légèrement bombés (Poulsen) placés à droite et à gauche des portes fenêtres.



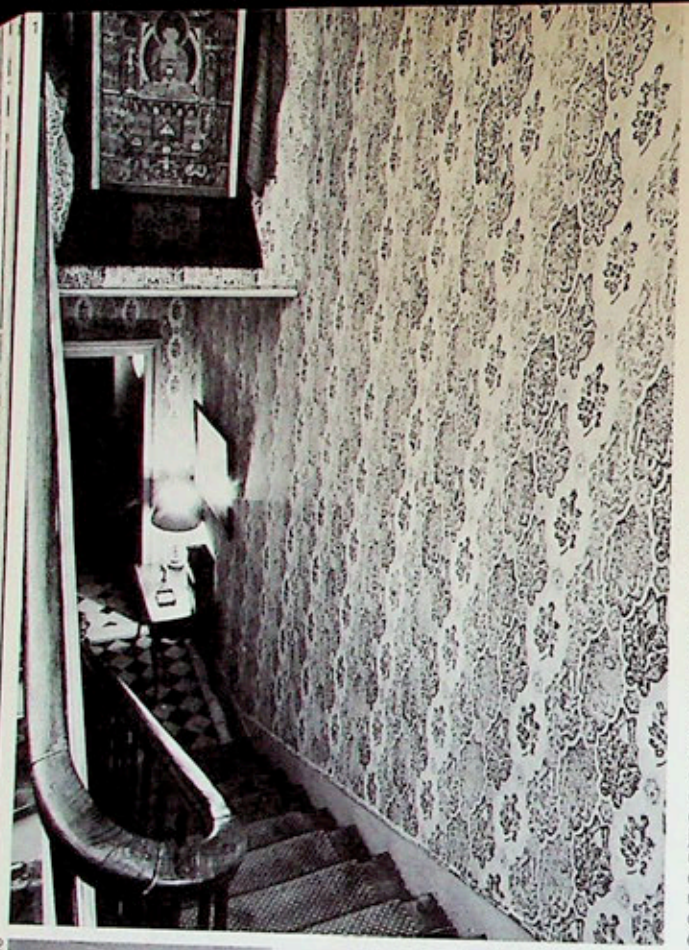
1 et **3** Les boiseries XVIII[e] de la salle à manger, le vieux poêle de faience, le dallage de pierre ont été trouvés sur place. Mais les boiseries ont été décapées puis couvertes d'un enduit fait d'oxyde de fer pur, broyé à la main et délayé au plastique. La surface ainsi obtenue est extrêmement solide et le ton rouille, d'une intensité inhabituelle, donne à la pièce une étonnante ambiance colorée. Sur la table recouverte d'un damas de soie, des assiettes en porcelaine de Paris et des couverts anglais à manche d'ivoire. La « jardinière », au centre, est faite de simples plats de bistrot en faience blanche. Chaises anglaises XIX[e]. Le tapis est en peau de loup noir. La cage, entre les fenêtres, est posée sur un socle en tôle peinte Napoléon III. A gauche, un cache-pot de plastique blanc (Knoll Int.). Meubles de jardin de Richard Schultz (Knoll Int.): les sièges, dont le piètement est en aluminium, sont garnis de dacron blanc ajouré, transparent et absolument inaltérable.

2 Vue du salon vers la salle à manger. Le sol est ici recouvert d'une moquette de ton vert bronze et beige (dessinée et éditée par Halard). Les fauteuils « Valentin », créés sur un modèle 1925 et le canapé « Estrapade » (édités par Halard) sont recouverts d'un tissu anglais 1900. Sur la table, au premier plan à gauche, Madame Halard a groupé des bronzes chinois, une petite boîte de cuivre russe en forme de billard et des figurines espagnoles qui sont faites pour être « habillées » et devenir des statues de saints. A droite, deux tables basses à piètement d'acier inox satiné et plateau de travertin (Halard) avec des objets 1900 en étain et en argent. Les objets ont une grande importance dans la maison: il n'y a pas de séries, de collections dans un genre exclusif, mais une grande diversité de pièces choisies au hasard des voyages à l'étranger, des promenades dans Paris, des vacances en province. Les unes sont d'une grande rareté, les autres ont l'attrait de l'originalité ou l'intérêt d'un travail de qualité. M. et M[me] Halard, en effet, aiment les objets plus que les meubles et préfèrent aux autres les « meubles-objets », c'est à-dire ceux qui représentent la création d'une forme, la mise en valeur d'une matière. Dans cet esprit, les associations les plus inattendues sont possibles: elles mettent une note très personnelle dans l'installation que nous montrons ici.

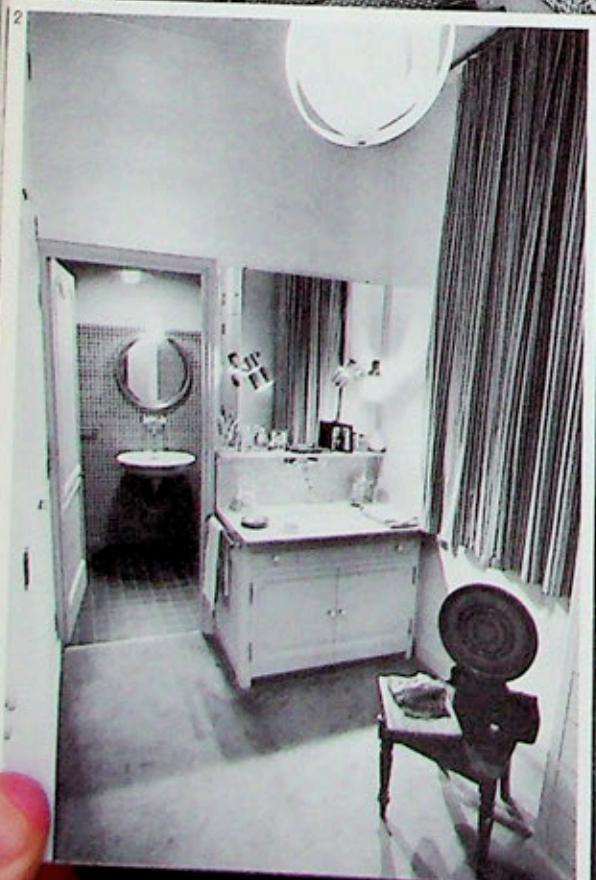


1-2 Le ton chois
qui s'harmonise
et avec l'ambian
anglais sur les
A droite, devant
Louis XV, garni
devant la chemi
sur la table en
manège en bois
création de Mag
(Knoll Int.) Entr
cheminée, une
salon vu du jard
vases chinois, d
des masques fu
lampe, à gauch
Contre le mur, da
4 La chambre à
noir et marron d
du parquet anci
Madame Halard
en acier poli et
lampe d'architec
deux lampes de
loup de Chine b
Bethsabée, par
Louis XV tendue
Madame Halard
de tissu, contre
au point pour la
vert cru qui tran
à la végétation d
fugais montés e

1-2 Le ton choisi pour les murs du salon est un gris-vert atténué, qui s'harmonise avec le « climat » intérieur d'une maison ancienne et avec l'ambiance de verdure du jardin. Les tons rompus du tissu anglais sur les fauteuils et le canapé s'y accorde parfaitement. A droite, devant la fenêtre, un canapé-lit transformable d'époque Louis XV, garni de perse bleu marine et noir. La petite chaise devant la cheminée est un objet de maîtrise. La lampe, à droite, sur la table en poirier noir (Halard), est faite d'un automate de manège en bois peint. Celle du fond, derrière le canapé, est une création de Magistretti (Artemide). Cache-pot blanc en plastique (Knoll Int.) Entre les fenêtres, deux peintures de Kupka. Sur la cheminée, une paire de flambeaux 1900 en métal argenté. **3** Le salon vu du jardin vers la bibliothèque. Sur les rayonnages, des vases chinois, des bronzes, des ex-votos mexicains alternent avec des masques funéraires égyptiens et des objets 1900. Près de la lampe, à gauche, deux cerfs chinois en bronze du XVIII[e] siècle. Contre le mur, dans l'angle, une bannière de procession espagnole. **4** La chambre à coucher de Madame Halard est tendue de perse noir et marron de Suzanne Fontan (Nobilis) accordée à la tonalité du parquet ancien. Le dessus de lit blanc est une création de Madame Halard (édité par Epeda). Table de chevet à deux étages en acier poli et verni avec plateau de verre (Halard). A gauche, lampe d'architecte « Luxo » (Poulsen); à droite et sur le bureau, deux lampes de Joe Colombo (Formes Nouvelles). Le tapis est en loup de Chine beige. Au-dessus du lit, une peinture représentant Bethsabée, par un élève de David. Bureau de laque noire et chaise Louis XV tendue de crin (édités par Halard) **5** La chambre de Madame Halard est aussi son bureau de travail: les échantillons de tissu, contre la cheminée et sur le mur sont ceux qu'elle a mis au point pour la collection Epeda. Le canapé est tendu d'un tissu vert cru qui tranche dans la tonalité brune de l'ensemble et répond à la végétation du jardin. Sur la cheminée XVIII[e], deux bougeoirs portugais montés en lampe et une série de flacons vénitiens du XVIII[e].

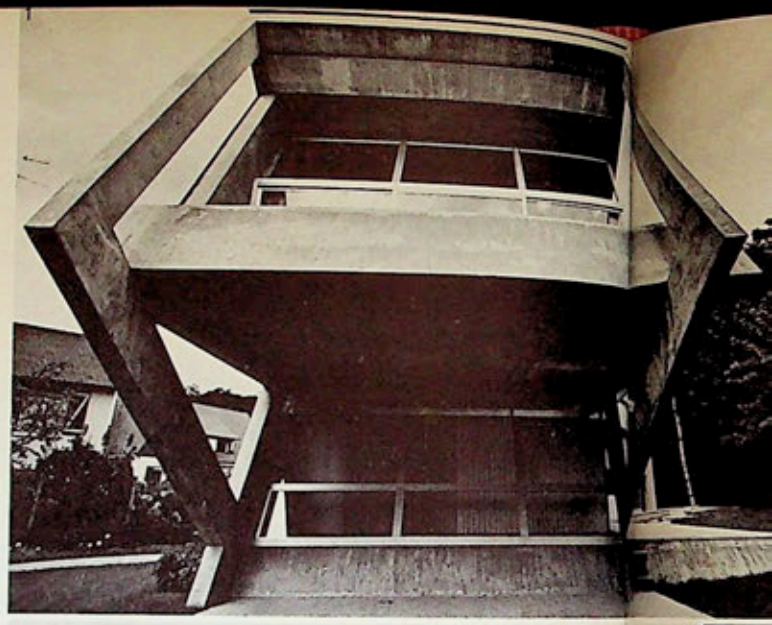


1 L'escalier, comme l'entrée, est tendu d'une perse imprimée à la planche, de tons vert, bleu et jaune (Le Manach) qui a été posée à l'envers pour obtenir des couleurs atténuées en harmonie avec la tonalité d'ensemble des autres pièces. La moquette est la même que dans le salon. En haut, une bannière de procession thibétaine. Sur la table. au pied de l'escalier, une statuette de baigneuse 1900 et une boîte à épices alsacienne reproduisant une maison japonaise. **2** Les deux salles de bain ont été aménagées en contraste: dans la première, un lavabo encastré dans un bahut XIX*, une chaise en acajou de Jacob, des rideaux de cretonne à rayures; au fond, carrelage de céramique, glace d'Artemide, lavabo posé sur un cercle de cuivre. Mais tous les luminaires sont « modernes » (Poulsen). La moquette est de ton vert-de-gris et les murs tendus de papier japonais métallisé argent (Nobilis). **3-4** Dans la chambre de son fils, Madame Halard a tendu les murs de papier japonais gris (Nobilis). Sur le lit espagnol à baldaquin (Halard) un couvre-lit ancien de coton blanc mat. Sur la commode, un Christ espagnol en bois peint et, au-dessus, une suite de petites peintures représentant des chiens. Table à tréteaux d'acier (Halard). Chaise d'Herman Miller. Sur la cheminée, une pendule 1900 en étain devant un trumeau Directoire où se reflète le lit espagnol.



imprimée à
a été posée
rmonie avec
est la même
thibétaine.
gneuse 1900
aison japo-
contraste:
t XIX*, une
à rayures;
avabo posé
modernes »
urs tendus
-4 Dans la
s de papier
in (Hallard)
e, un Christ
s peintures
rd). Chaise
900 en étain
nol.

UNE MAISON OBLIQUE



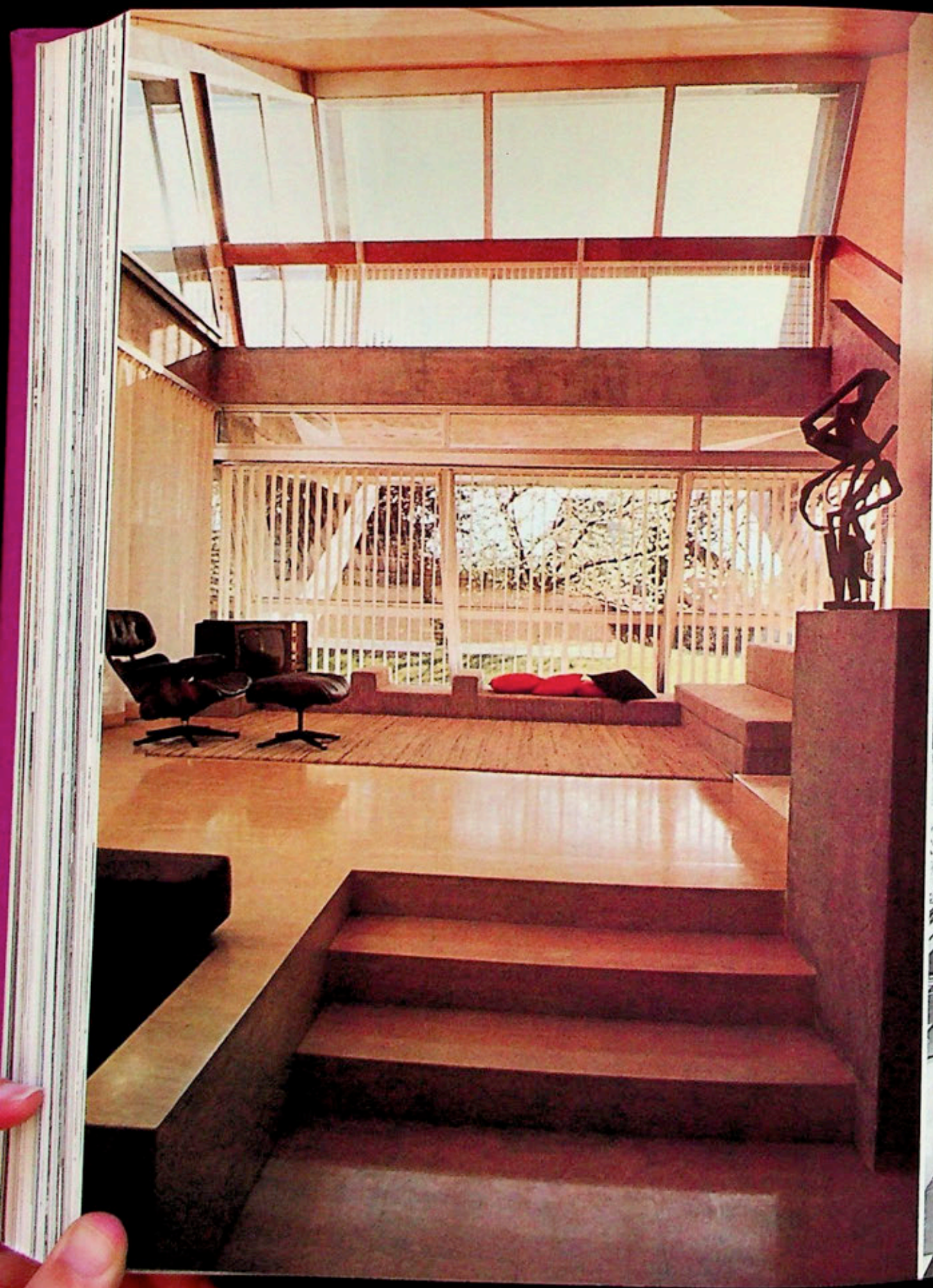
2

La maison que nous montrons ici a été construite l'an dernier à Versailles par Claude Parent, avec l'ingénieur D. M. Davidoff, pour un directeur de société, sa femme et leurs trois enfants. Le propriétaire voulait une maison conçue avant tout en fonction de la vie familiale. Ce souhait a dicté au départ le parti de l'architecte qui en a mené à bien la réalisation grâce aux rapports constants établis entre lui et son client. Sur le conseil d'un ami, esthéticien industriel, celui-ci s'est adressé à plusieurs architectes et a demandé à chacun un avant-projet. Celui de Claude Parent ayant été retenu, son client décida que le projet serait conduit jusque dans ses moindres détails au stade de la maquette, pour qu'il n'y ait pas de changements à l'exécution. La mise au point a représenté plus d'un an de discussions presque journalières lorsque, par exemple, le point de vue de l'architecte défendant l'unité structurelle ou esthétique de son parti s'opposait aux exigences fonctionnelles. C'est de cet affrontement, encouragé par une estime réciproque, qu'est née l'œuvre accomplie, où client et architecte ont participé à part égale.

Le terrain, aux environs de Versailles, est formé d'une seule parcelle, étroite et profonde, de 1200 m² de surface environ. En haut, elle touche une avenue; en bas, le Bois des Fausses Reposes, avec lequel on communique par une petite porte. En plan, le bâtiment est conçu en deux corps d'inégale importance, assemblés sur un angle à 120°. L'accès est par-derrière, à la jonction des deux masses. A l'ouest, du côté de la rue, refermant le terrain, se situe l'aile de séjour, la moins vaste et la plus élevée. Plus à l'est, la partie d'habitation forme une aile longue et étroite, collée contre le mitoyen nord du terrain, afin de dégager un maximum d'espace vers le sud. Dans le creux de l'angle, largement ensoleillé, est aménagée une piscine, qui longe l'aile d'habitation.

1 Sur le balcon de la mezzanine, dans l'aile du séjour, le conflit est fortement souligné entre structure inclinée, en béton brut, et volumes transparents, en glace et aluminium.
2 Le long de la piscine, sur la face sud, on aperçoit l'aile des chambres, allongée et fermée, dont le revers incliné descend jusqu'au niveau du sol, puis le grand toit d'ardoises de l'aile de séjour, orienté 120° plus à l'ouest. Sa structure oblique apparaît comme une véritable émergence des horizontales.
3 A l'extrémité du séjour on sent la poussée franche des obliques, décalant les niveaux de planchers et brisant le plan des glaces.

Photos Marc Lavrillier



UNE MAISON OBLIQUE

Le choix de formes inclinées (auxquelles Parent, aujourd'hui associé avec Paul Virilio, donne le nom de « fonction oblique »), n'est pas le seul produit de l'esthétisme: il repose sur un certain sens de l'espace intérieur, très riche dans cette maison. L'aile des chambres est en effet légèrement encaissée (0,80 m) par rapport à celle du séjour — ce dernier de plain-pied avec l'extérieur. L'exploitation de l'oblique, à l'intérieur de la forme losangée, amène ensuite à créer une mezzanine en surplomb: le jeu des plans horizontaux décalés suit la direction de la toiture. On y retrouve la progression gauche-droite qui est celle des masses.
Rien n'empêcherait d'ailleurs, ici, d'apporter quelques remarques sur une interprétation psychologique possible des formes, en ajoutant à cette direction générale gauche-droite et bas-haut la position à demi enterrée — en contrebas de la piscine (l'eau) — de l'aile première, d'où part le mouvement. Ce n'est pas l'aspect le moins riche de cette maison familiale que de se prêter à une telle interprétation.

1 L'intérieur de la maison de Versailles a été aménagé par le décorateur Fatus: peu de meubles, mais des banquettes intégrées à l'architecture, qui rompent l'étendue de la salle et s'ajoutent à l'emmarchement entre salle à manger et séjour. La sculpture qu'on aperçoit à droite est la maquette d'une œuvre de Manoli, prévue initialement pour occuper le centre du séjour. D'échelle importante, elle devait dépasser le niveau de la mezzanine.
2 Du séjour, la salle à manger apparaît en contrebas. Au fond, la cloison reprend la direction de l'aile des chambres. Michel Carrade y a peint un grand lavis à l'encre de Chine, dont le mouvement ample se situe en symétrie par rapport à l'escalier de la loggia. Par-devant, une autre sculpture de Manoli. La table de salle à manger a été dessinée par Fatus.
3 De la loggia, le volume complexe de l'aile du séjour apparaît tout entier: les sièges de Charles Eames, si importants soient-ils, paraissent presque perdus dans un espace si généreux.

UNE MAISON OBLIQUE

Le parti oppose la masse horizontale et fermée de l'habitation, au volume transparent du séjour, dont le caisson parallélépipédique est basculé sur l'angle, présentant ainsi des faces losangées.
Mais pour vraiment comprendre l'articulation des deux volumes, au-delà de cette opposition sommaire, il faut se placer derrière, du côté de l'entrée: on a, à gauche, la couverture en terrasse de l'aile des chambres à laquelle s'enchaîne un large plan incliné, descendant s'attacher au sol et qui couvre le garage, tandis qu'à droite le mouvement est progressif, montant sur la toiture inclinée du séjour. Ce mouvement, augmenté par le choix d'un angle biais, résume l'esprit de la maison. Parent avait eu l'intention, à l'origine, de le souligner sur la face adverse par un escalier extérieur et une coursive liant les deux ailes: l'escalier se serait adossé contre les piliers du séjour, la coursive prolongeant le balcon actuel. Il s'est finalement résolu à simplifier de ce côté l'opposition, dont la résolution ne se comprend que dans une vue plus générale.

1 Ossature et planchers en béton armé soulignent la dominante du jeu des toits et des dalles, au détriment des murs évidés. Mais la parenté est conservée entre l'épiderme lisse du béton (coulé dans des moules en contreplaqué) et la glace des vitrages.
2 A l'intérieur, l'effet de la toiture est totalement opposé à la brutalité graphique de l'ossature externe. La sous-face du plafond, moulée dans des coffres en planches, est aussi plus animée. L'émergence des obliques est fort habile: pour la clarifier, la ligne de cassure des huisseries se rattache, dans le plan longitudinal, au niveau du garde-fou et, dans le plan transversal, sur la parallèle au toit.
3 L'ampleur de l'espace intérieur obtenu par le déplacement oblique des plans est très sensible depuis le rez-de-chaussée du séjour.

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ

1

2

3

Pour la première fois cette année, un Salon des Antiquaires s'est tenu, du 1er au 11 mai, à Fontainebleau, dans un pavillon de chasse situé rue Royale. Le caractère du cadre a mis en valeur la qualité et l'intérêt des tableaux, meubles, objets d'art, médailles, livres anciens, instruments scientifiques réunis par les exposants et parmi lesquels ont été choisies la plupart des pièces présentées ici.

1 *Serrure en fonte de fer, dorée à la feuille, avec bouton de coulisse. Époque Louis XIV. (Les serrures, jusqu'alors, ne fonctionnaient qu'à la clef, mais comportaient parfois un bouton de coulisse représentant généralement un chien). Collection Bricard, 39 rue de Richelieu, Paris.*

2 *Reliure ayant appartenu à Catherine de Médicis, in-4°, maroquin olive mosaïqué de cire blanche, au chiffre de la reine. Le livre est un manuscrit en vers de Bernardino Manetti, dédié à Catherine de Médicis. Lardanchet, 100 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.*

3 *Serrure en bronze doré d'époque Empire, provenant du Salon des Maréchaux au château des Tuileries. Collection Bricard, 39 rue de Richelieu, Paris.*

4 *Francesco Guardi (Venise, 1712-1793) : « Caprice ». Toile, 23,5×18 cm. Galerie Pardo, 160 boulevard Haussmann, Paris.*

1

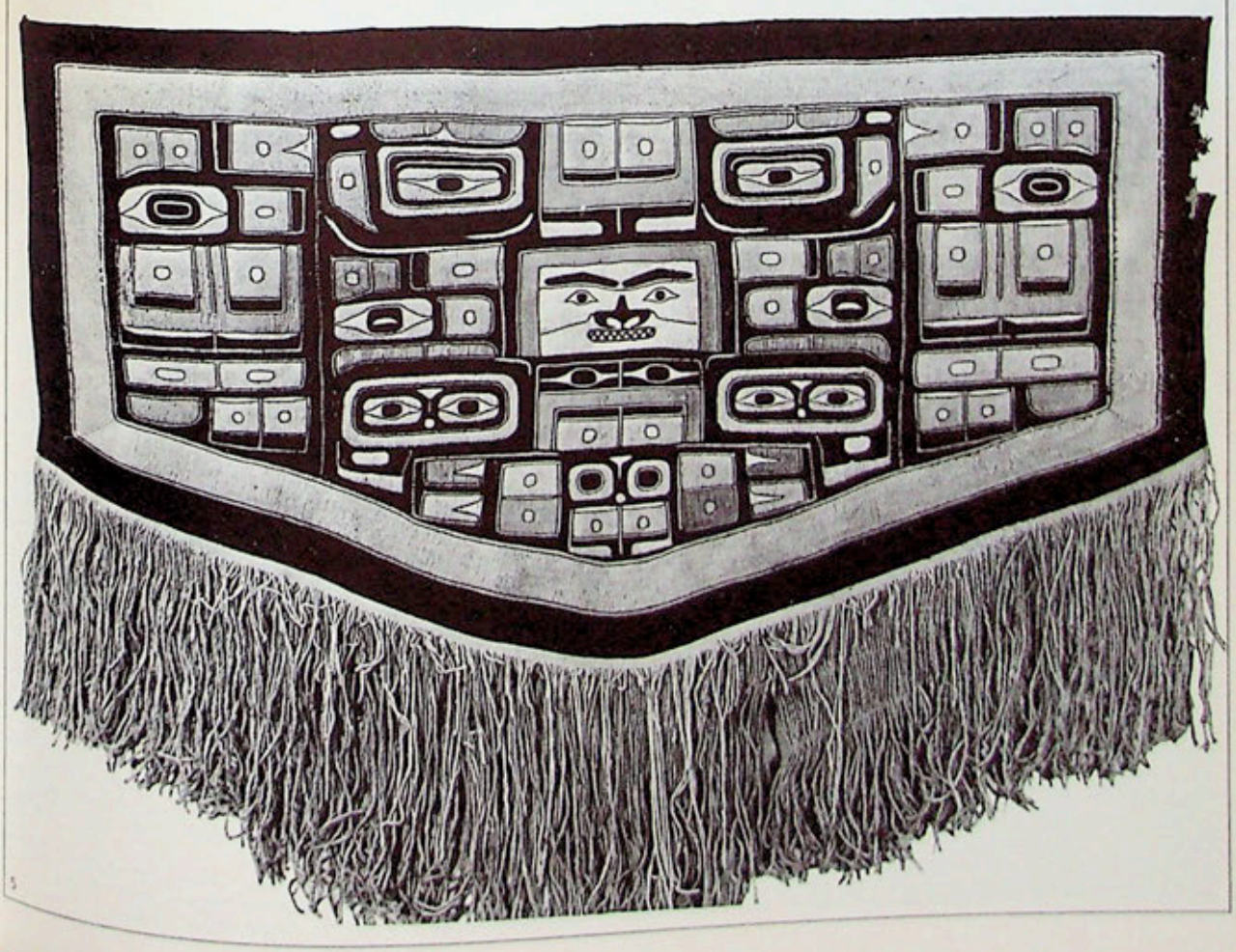
1 *Statuettes baroques en coquillage, bronze doré et argenté. Allemagne, fin du XVII^e siècle. Hauteur : 13,5 cm. Jacques Kugel, 7 rue de la Paix, Paris.*
2 *Francesco Fontebasso (Venise, 1709-1769) : « Etude de nus ». Plume et encre brune. 34,3×25 cm. Philippe Leroux, 16 rue de Beaune, Paris.*
3 *Plat en faïence ancienne d'Urbino. Décor de grande qualité en riche et vigoureuse polychromie représentant « Hercule et Omphale », exécuté par Guido Durantino, vers 1530. Diamètre : 25 cm. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris,*
4 *Tête Mathura en grès rose. Nord de l'Inde, XI^e siècle. Jean Merklen, Le Pavé du Roi, Fontainebleau.*
5 *L'exposition qui a lieu actuellement au Musée de l'Homme a permis de découvrir l'intérêt et l'originalité de l'art indien du Canada, dont cette grande couverture Chilkat (Colombie Britannique) offre un bel exemple. Tissée en laine de chèvre des montagnes, sur trame de fibres de cèdre, elle est couverte de motifs totémiques du clan des Ours Grizzli, de couleur jaune, noir et bleu (2^e moitié du XIX^e siècle). Simone de Monbrison, 11 rue des Saints-Pères, Paris.*

3

5

3

4



5

1

3

1 *A gauche : Coupe à couvercle en vermeil, œuvre de l'orfèvre Esaias zur Linden (1609-1632). Poinçon de Nuremberg. Haut. 16 cm. Au centre : Coupe à couvercle faite d'une noix de coco, avec une monture et une poignée en vermeil. Poinçon allemand, vers 1600. H. 17,5 cm. A droite : Coupe à couvercle en vermeil, par l'orfèvre Hans Baur (1585-1598). Poinçon d'Augsbourg. H. 15 cm. G. F. Mazzoleni, 22 Via Montenapoleone, Milan.*
2 *Boiserie d'époque Louis XV en châtaignier et sapin, provenant du château de Balbecq en Normandie. Jansen, 9 rue Royale.*
3 *« Salut d'or » frappé en 1423 par Henri VI, roi de France et d'Angleterre : la Salutation angélique. Devant la Vierge, l'écu de France. Devant l'ange, l'écu écartelé de France et d'Angleterre. Cette pièce, d'une exceptionnelle qualité, provient du Trésor de l'abbaye Sainte-Trinité de la « Luzerne » en Normandie. Jean Vinchon, 77 rue de Richelieu, Paris.*
4 *Cadre Louis XV, en bois naturel à très fin décor de rinceaux. La Baguette de bois, 44 rue Lepic.*
5 *Table-bureau d'époque Régency, en palissandre des Indes incrusté de cuivre. Vers 1790. Régency, 62 rue du Bac, Paris.*
6 *Masque funéraire Chimu (Pérou) en or, avec traces de polychromie rouge. IXe-Xe siècle. 18×21 cm. Kamer, 9 quai Malaquais, Paris.*

meil, ouvre
-1632).
Au centre :
oco, avec
. Poinçon
roite : Coupe
ans Bair
H. 15 cm.
leone, Milan.
taignier et
en Norman-

Henri VI,
tation
France.
et d'Angle-
qualité,
rinité de la
thon,

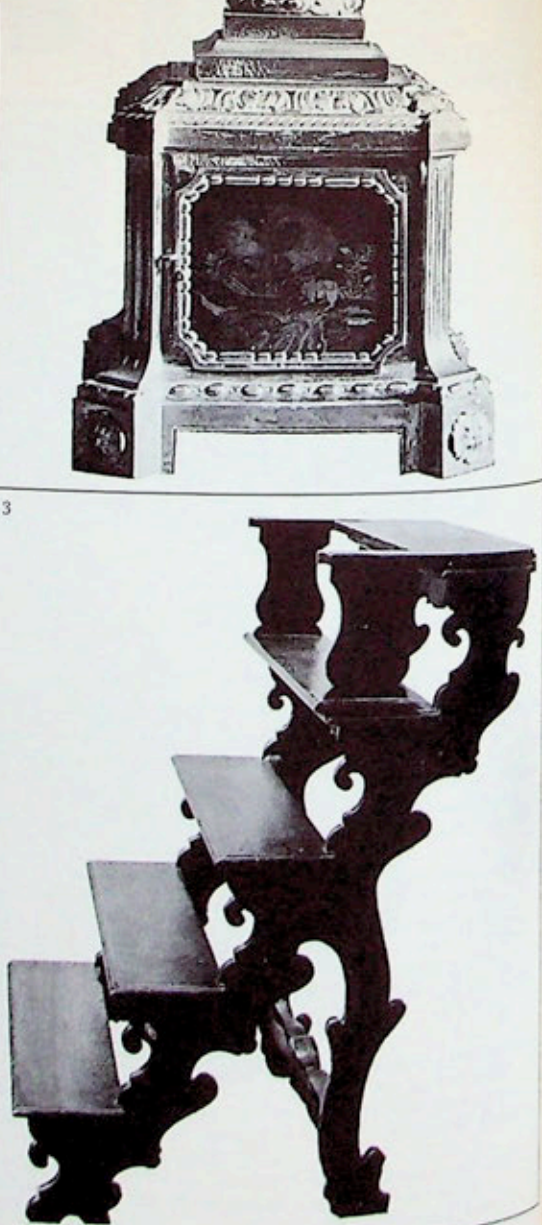
rès fin dieu
e Lapic.
lissandre
o. Régence.

or, avec
ècle.
Paris.

4

5

6



1 Figure de fem
supportant une c
sur un socle en a
Mayon, 238 rue
St-Honoré, Par
2 Très rare pen
Louis XVI à c
Le socle est orné
en laque du Japo
de Roque. J. B.
Matignon, Pari
3 Escabeau de
Travail italien
(La marche du
Bresset, 5 quai
4 Coupe à déco
Nicola Pellipar
tête d'un guerrie
indiqué sur la ba
dante ». Majolic
Durante, vers 1
20,5 cm. Alavo
Kleber, Paris.
5 Pot couvert en
et blanc de la C
feuille. Epoque
1722). Eymeri
de Constantine,
6 Disque rituel
du ciel, en jade
de deux cercles c
de petites volute
et du « grain pa
fertilité. Une ba
stylisés sépare ce
d'origine chinoise
dimension et d'u
nelles est de l'ép
Combattants (V
en. J. C.). Dia
C. T. Loo, 48
Paris.

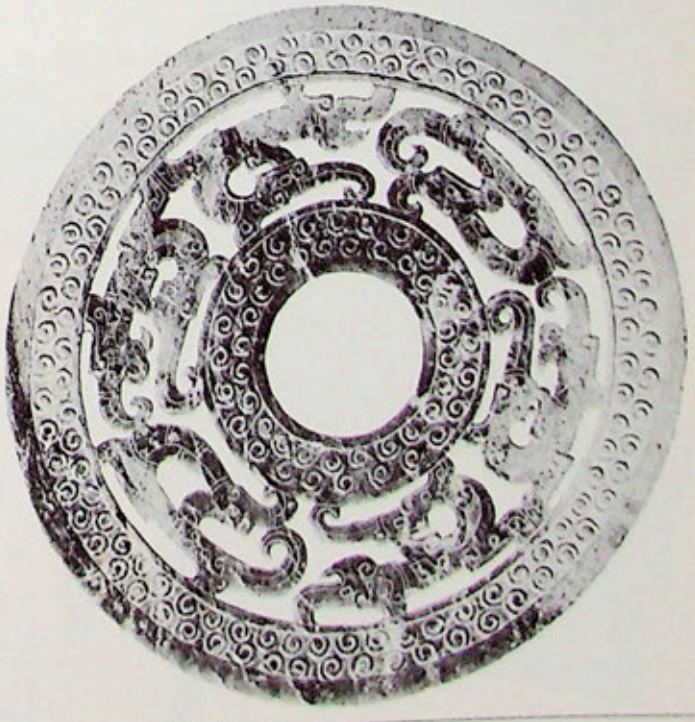
5

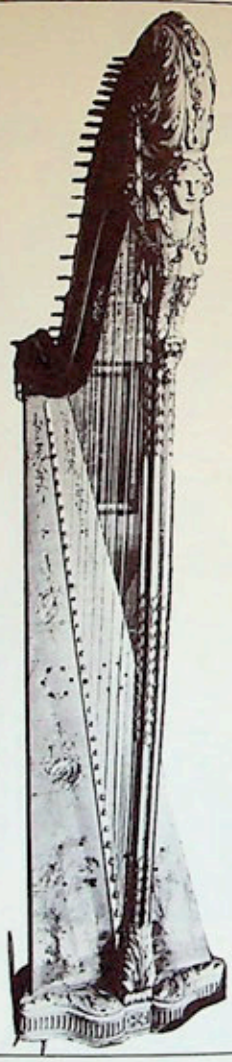
1 *Figure de femme en bronze doré supportant une coupe de lapis-lazuli, sur un socle en agathe. Vers 1780. Mavon, 238 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.*
2 *Très rare pendule d'époque Louis XVI à cadran tournant. Le socle est orné de quatre panneaux en laque du Japon. Mouvement de Roque. J. B. Diette, 4 avenue Matignon, Paris.*
3 *Escabeau de bibliothèque. Travail italien du XVII^e siècle. (La marche du haut se déploie). Bresset, 5 quai Voltaire, Paris.*
4 *Coupe à décor polychrome par Nicola Pellipario, représentant la tête d'un guerrier dont le nom est indiqué sur la banderole : « Macpidante ». Majolique de Castel Durante, vers 1525. Diamètre : 20,3 cm. Alavoine, 42 avenue Kleber, Paris.*
5 *Pot couvert en porcelaine bleu et blanc de la Chine. Marque : à la feuille. Epoque Khang-hi (1662-1722). Eymeri et Cie, 39 rue de Constantine, Paris.*
6 *Disque rituel « Pi », symbole du ciel, en jade vert. Il est composé de deux cercles concentriques décorés de petites volutes en relief et du « grain pattern », symbole de fertilité. Une bande de six dragons stylisés sépare ces deux cercles ; d'origine chinoise, ce disque d'une dimension et d'une beauté exceptionnelles est de l'époque des Royaumes Combattants (V^e-III^e siècle av. J. C.). Diamètre : 21 cm. C. T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris.*

4

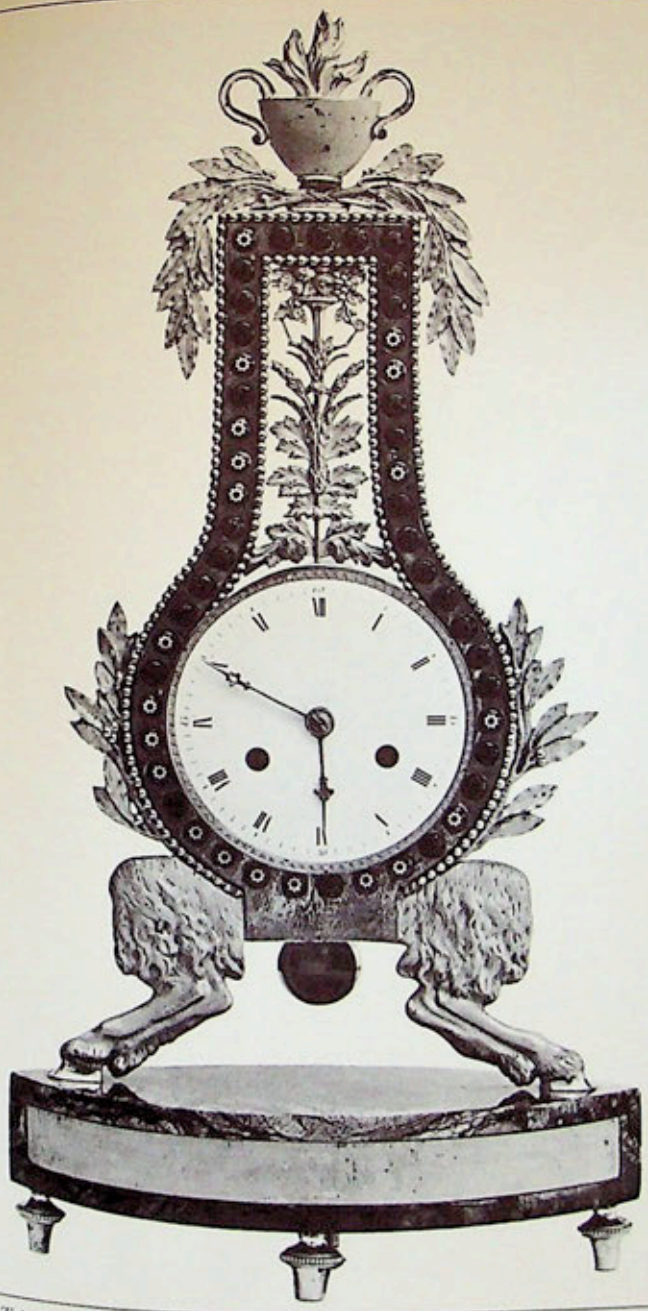
5

6



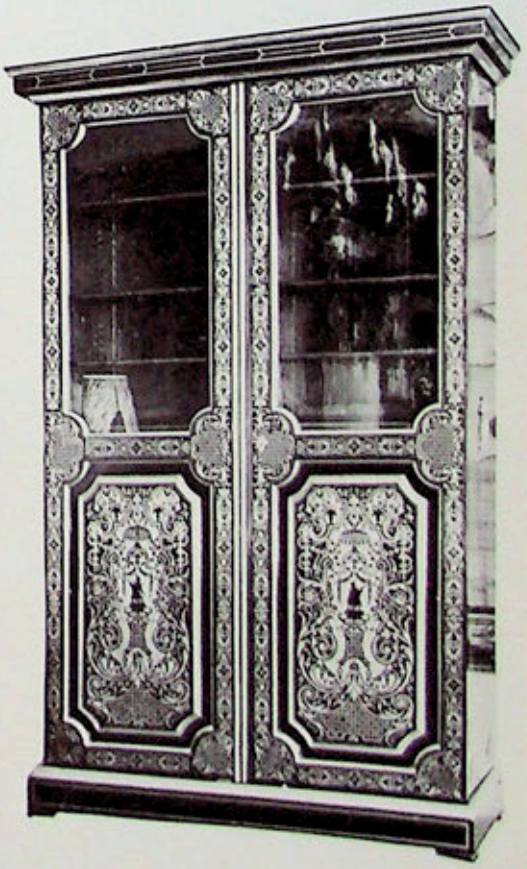


5



6

7



1 *Très beau meuble Boulle d'époque Louis XIII, aux armes de France, œuvre de Jean Macé, de Blois. Le décor comporte des médaillons à l'effigie de Louis XIII, d'après une monnaie de Jean Varin, frappée en 1641. Jacques Perrin, 3 quai Voltaire, Paris.*

2 *Cette jolie commode Transition demi-lune, à côtés galbés, porte l'estampille de Nicolas Petit. Galerie des Célestins, 3 place des Célestins, Lyon.*

3 *Superbe harpe du fameux facteur Naderman, luthier de la reine Marie-Antoinette. Luce Denis, 9-11 quai Montebello, Paris.*

4 *Fauteuil en hêtre, portant l'estampille de Bourdin. Travail parisien du début du XVIII^e siècle. Béalu, 169 boulevard St-Germain, Paris.*

5 *Petite pendule Directoire en bronze doré et ciselé, décorée d'émaux et d'une étoile d'argent. Jean Lupu, 43 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.*

6 *Ce remarquable tapis d'époque Louis XIII comporte, sur un fond au point de Hongrie beige rosé, un décor au point de St-Cyr, en camaïeu de bleu et de vert. Catan, 129 avenue des Champs-Elysées, Paris.*

7 *Rare bibliothèque d'époque Louis XIV, dans la manière de Boulle. Haut : 2 m 45. Caillat, 24 rue du Faubourg St-Antoine, Paris.*

L'OEIL AUX AGUETS SUR LES SALLES DE BAINS

1 J. Prud'homme-Bené a recouvert les murs de cette salle de bains d'une mosaïque de papier peint « Amalia » (Manufacture de papiers peints I. Leroy) dont les teintes sont reprises par le carrelage qui recouvre les murs et la baignoire (Emaux de Briare). Les encadrements des panneaux sont en papier faux bois (Société des papiers peints Myriam). Un miroir placé dans l'alcôve de la baignoire agrandit le volume de la pièce. **2** Avec un carrelage gris et blanc sur les murs, et en camaïeu mauve sur le sol, une baignoire en grès de la série « Jasma » et un lavabo « Corolla » de ton saumon clair (Porcher). **3** Ici, le carrelage bleu marine des murs et des volumes d'encastrement est associé au décor « Arlequin » — bleu paon et tilleul sur fond nacré — que le décorateur N. Seroussi a utilisé pour le sol et la paroi intérieure de la douche (Emaux de Briare). Baignoire « Lavandou » et robinetterie « Champagne » (Jacob, Delafon).

1

2

3

1 Pour la salle de bains « Sauna », le décorateur P. Mandon a associé le bois clair et le carrelage blanc autour de la baignoire encastrée « Rivage » et du lavabo sur pied « Idealux » (Créations Ideal Standard). **2** Ce lavabo en forme de coquille sur pied cannelé est garni de robinets de cuivre doré dont la tête est en cristal noir. L'ensemble est complété par des flacons également en cristal noir et par des accessoires de bronze doré ornés d'une tête de sauvage au front emplumé (Exclusivités Eliot). **3** Au-dessus d'un lavabo rond dont l'entourage est en « lave émaillée » bleu nuit, les parois de la niche semi-circulaire sont revêtues de carreaux 6 × 6 émail grand feu « ciel moiré » (Carré). **4** Les murs de cette salle de bains sont recouverts d'un carrelage en camaieu (Emaux de Briare). Au-dessus de la baignoire blanche (Ideal Standard), le pare-douche en verre teinté pivote sur des charnières de bronze doré (B.S.N.).

les grandes vacances de l'art moderne

Suite de la page 18

l'école de Turin. Turin, en effet, est le foyer de l'activité de Giovanni Anselmo, de Mario Merz et de Gilberto Zorio, trois fortes personnalités qui présentent cependant des traits communs, partagés en un sens avec Pier Paolo Calzolari et jusqu'à un certain point avec le versatile Alighiero Boetti ou le fugace Michelangelo Pistoletto.

S'il me fallait caractériser l'école de Turin, je dirais qu'elle est un peu comme le douanier Rousseau du mouvement actuel. Elle me paraît issue partiellement des trompe-l'œil élastiques d'un autre Turinois, Piero Gilardi, qui se consacre aujourd'hui à la critique d'art (c'est lui d'ailleurs qui signe l'introduction de l'exposition du Stedelijk Museum). « Blanche-Neige Gilardi », comme l'appelait si joliment Restany, l'a sans doute entraînée sur les chemins de l'enfance, où l'on rêve sans honte de Tarzan (comme, peu avant sa mort, Pino Pascali) ou de Robinson Crusoé. Calzolari intitule l'une de ses œuvres « Bonjour, bonjour, Alice », et je m'imagine sans peine qu'il s'agit de l'héroïne d'« Alice in Wonderland », une Alice qui ne serait pas dépaysée par les hamacs enflammés de Zorio ni par les igloos aveugles de Mario Merz... Et lorsque ce dernier plante une flèche ardente de néon dans une botte de paille, je ne m'étonne plus que Tommaso Trini affirme que, pour ces artistes, l'objectif demeure celui de Rimbaud: « Changer la vie ». C'est dire (et dans la ville où prirent naissance les premières visions de Chirico cela va de soi) que le regard et le geste créateur reprennent valeur éthique, que les libertés de l'imagination sont au service de la liberté et que, en somme, prend fin le détournement vers les complaisances esthétiques (du Nouveau Réalisme) de cette dynamite de l'art moderne que fut et demeure l'objet surréaliste...

Mais il faut conclure. Je dirai alors que l'apport essentiel de ce nouveau et si complexe mouvement artistique, est de rendre toute sa vigueur, tout son poids, toute sa valeur libératrice et sensible au geste de l'artiste. Aussi me paraît-il sonner le glas de cette suffisance un peu sotte qui caractérisa les aspects les plus superficiels du Pop Art et la totalité du Minimal Art, se traduisant notamment par le refus de signifier. Il convient de faire ici une place, dans la lutte contre le non-signifiant et l'esthétisme vain, au tumultueux « Funk Art » de la côte Ouest des U.S.A. qui, lui, à la différence de ceux qui nous occupent aujourd'hui, n'aime que les matières riches, les couleurs stridentes, les formes convulsives (le porno est d'ailleurs assuré par la présence à Berne de William T. Wiley et surtout de Bruce Nauman, l'un des plus singuliers parmi les artistes d'aujourd'hui et le plus fidèle à l'esprit de la « surprise » baudelairienne). L'ambition d'échapper aux vicissitudes de l'art, qui marque principalement la tendance que j'ai appelée « naturaliste », est également de toute première importance. Elle n'empêche que l'exposition dont je parle ait eu lieu dans un musée et qu'elle ait été financée par Philipp Morris (les cigarettes). Je laisse à chacun (et plus particulièrement aux sociologues et autres situationnistes) le soin de méditer cette contradiction. Mais la vie est faite de contradictions. Seule la mort est sereine. Il reste encore à baptiser cette troupe hétéroclite (c'est le rôle des écrivains d'art d'agir ainsi, ne serait-ce que pour faire rugir les artistes). Eh bien ! allons-y : que diriez-vous d'Essentialisme?

NAPOLEON, ROI DU GARDE-MEUBLE

(Suite de la page 36)

là ce qui explique, du moins en partie, l'intérêt constant qu'il porta au Mobilier Impérial, sa volonté de tout connaître et de tout décider: « *Il faut... que pour les meubles on choisisse de bons dessins et de beaux modèles à l'abri des variations de la mode actuelle et de manière qu'ils durent le plus longtemps possible* ». (Daru à Desmazis, Berlin 11 septembre 1807). (28)

Rien ne lui échappait: « *S.M. en visitant son palais de l'Elysée a eu à se plaindre du peu de soin que l'on avait pour la conservation du mobilier. Elle désire que pour tous les meubles de ses palais et au moins pour ceux qui en valent la peine, vous fassiez faire des housses en soie ou en bazin pour les couvrir* » (Frioul à Daru, Paris 29 janvier 1809). (29)

Aux pires heures de la campagne de France Napoléon n'en continuera pas moins à se préoccuper de ses palais et de leurs richesses mobilières. A plusieurs reprises, il chargera Desmazis de faire évacuer les meubles les plus précieux de Fontainebleau et de Compiègne. Le 19 février 1814 à 9 h. du soir, écrivant à son frère Joseph, Lieutenant général de l'Empire, il lui signale que les Autrichiens ont garanti le Palais de Fontainebleau du pillage des Cosaques. (30)

Quels qu'aient été les motifs de cette politique, on doit constater qu'en dix ans la quasi totalité des palais impériaux fut aménagée, décorée et meublée. « *A cette époque de 1813*, écrit dans ses mémoires le marquis de Bausset qui fut préfet du Palais, *le mobilier de la Couronne fut porté au grand complet; il fut évalué 30 millions. Tous les palais impériaux furent réparés et meublés* ». (31)

A cette déclaration, que l'on pourrait peut-être taxer de partialité, fait écho un rapport adressé le 4 mars 1825 au Ministère de la Maison du Roi: « *Lorsque la France a retrouvé son Roi les magasins du Garde meuble étaient abondamment fournis, les châteaux étaient complètement meublés.* (32)

Malgré les guerres, les révolutions ou les ventes qui, au cours du XIX^e^ siècle, amoindrirent inexplicablement le fonds du Garde Meuble (c'est ainsi qu'en 1827 on vendit le mobilier de Jacob Desmalter pour le Grand Salon de l'Impératrice aux Tuileries), l'héritage impérial reste considérable, qui témoigne encore aujourd'hui d'un effort et d'une réussite incomparables: jamais entreprise semblable ne fut tentée en de si brefs délais, si ce n'est par Louis XIV avec lequel Napoléon avait là aussi voulu se mesurer.

Dans l'article paru sous le titre « Tradition et mutation chez LELEU-DESHAYS » (N° 171, page XII), nous avons omis de signaler que la conception et la décoration du hall de la Société Bancaire et Financière à Paris (photo ci-dessus) étaient dues aux architectes HEAUME et PERSITZ, constructeurs de l'immeuble.

Si vous voulez en savoir davantage

Pour l'étude du Mobilier Royal et du Garde Meuble de la Couronne, on se reportera aux travaux fondamentaux de M. Pierre Verlet, Conservateur en chef du Département des Objets d'Art du Musée du Louvre. En ce qui concerne les ébénistes de l'époque Empire, on devra consulter l'important ouvrage consacré à ce sujet par M^me^ Denise Ledoux-Lebard: *Les Ebénistes parisiens, leurs œuvres et leurs marques, 1795-1870*, Paris 1965. L'auteur de cet article prépare pour l'année prochaine le premier tome de l'Inventaire général du Mobilier National consacré aux Soieries Empire. — Dans le courant du mois de juin sera présentée (Mobilier National, Atelier Nord des Gobelins) une exposition des plus beaux bois de sièges Empire conservés au Mobilier National.

NOTES

Les meubles et objets reproduits dans cet article, pour la plupart inédits, appartiennent au Mobilier National.

1. Arch. Nat., F^7^ 4774^39^, dossier 5, pièce 13. – 2. Arch. Nat., F^7^ 4774^39^, pièce 43. – 3. Arch. Nat., O^2^ 376, f° 81. – 4. Arch. Nat., O^2^ 374, f° 75. – 5. Arch. Nat., O^2^ 382, f° 157, n° 1025. – 6. Arch. Nat., O^2^ 426, dossier 1, pièce 1. – 7. Arch. Nat., O^2^ 150, pièce 6. – 8. Pierre Fontaine, *Mia Vita*, manuscrit inédit, f° 120 *(coll. part.)* – 9. Arch. Nat., O^2^ 158, pièce 68. – 10. Arch. Nat., O^2^ 152, dossier 1. – 11. Arch. Nat., O^2^ 150, pièce 388. – 12. Arch. Nat., O^2^ 152, dossier *Mobilier*, pièce 160. – 13. Arch. Nat., O^2^ 151, pièce 161. – 14. Arch. Nat., O^2^ 384, f° 401, n° 548, 22 vendémiaire an IV. – 15. Arch. Nat., O^2^ 6. – 16. Arch. Nat., O^2^ 6. – 17. Arch. Nat., O^2^ 156, dossier *Réglements généraux*, pièce 171. – 18. Arch. Nat., O^3^ 1876^1^, dossier 8, 5 nov. 1814. – 19. Arch. Nat., O^3^ 1870^1^, dossier 9, 5 septembre 1815. – 20. Arch. Nat., O^2^ 153, pièce 16. – 21. Arch. Nat., O^2^ 561. – 22. Arch. Nat., O^2^ 196, f° 45. – 23. Arch. Nat., O^2^ 521, dossier 1. – 24. Arch. Nat., O^2^ 524, dossier *Formation des Inventaires*. – 25. Arch. Nat., O^2^ 6. – O^2^ 165, 114. – 26. Arch. Nat., O^2^ 165, f° 90-91. – 27. Arch. Nat., *Correspondance de Napoléon I, publiée par l'ordre de Napoléon III*, Paris, t. XXVII, p. 28. Arch. Nat., O^2^ 536. – 29. Arch. Nat., O^2^ 6. – 30. Napoléon I, *Mémoires* 243, n° 21, 318. – 31. Louis-François-Joseph, baron de Bausset, *Mémoires anecdotiques...*, Paris, t. II, 1827, p. 177. – 32. Arch. Nat., O^2^ 1872, dossier 2

vous a

vous avez rêvé d'une fenêtre...

veranit

1er bloc-fenêtre en glace sécurit

prêt à poser - silence - lumière

Ensemble complet monté en usine : vantaux, dormant et système d'étanchéité.
Glace épaisse de 8 mm permettant un affaiblissement acoustique moyen de 31 dB.
Une gamme complète : 1, 2, 3 vantaux. Porte-fenêtre : 1, 2, 3 vantaux.
Des variantes : glace Parsol, gris, bronze, vert ; verre Durlux translucide.

SAINT-GOBAIN

centre d'information : 62, boulevard victor-hugo, 92 neuilly-sur seine, tél. : 722.03.07 - 722.03.08

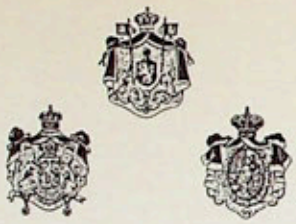
PORCHER

société anonyme au capital de 20.000.000 F

bureaux et services commerciaux : 75-77, boulevard Victor-Hugo - 93 - St-Ouen - tél. 606.69.91

Documentation Œ 16, place de la Madeleine Paris

FLORENCE
CATON
MASSENET or
SAINT LOUIS
1767
Cristal de France
30, rue de Paradis - Paris 10e
"Deux siècles de tradition, de style, de qualité".



JANSEN

DÉCORATION
ANTIQUITÉS

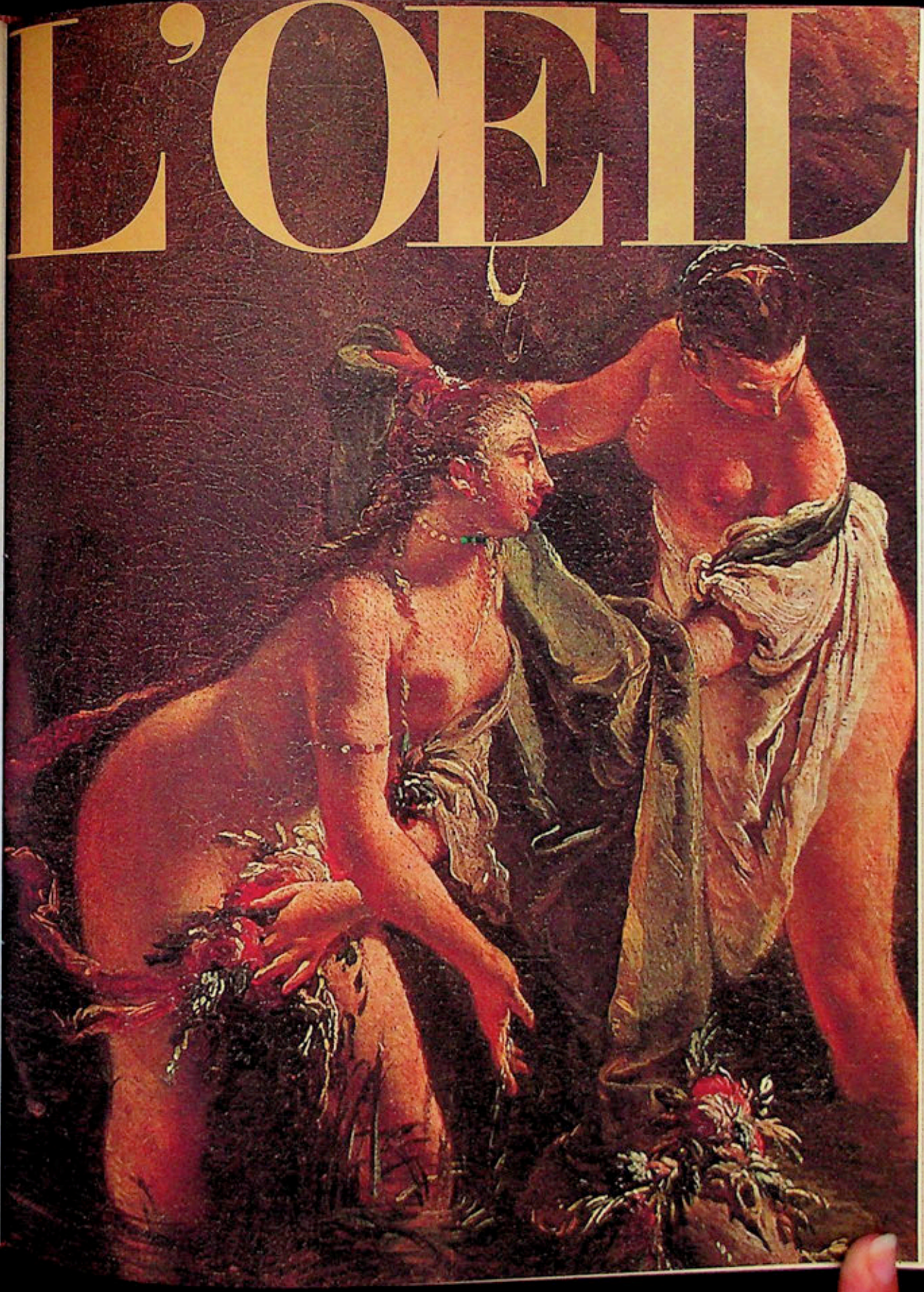
9, RUE ROYALE

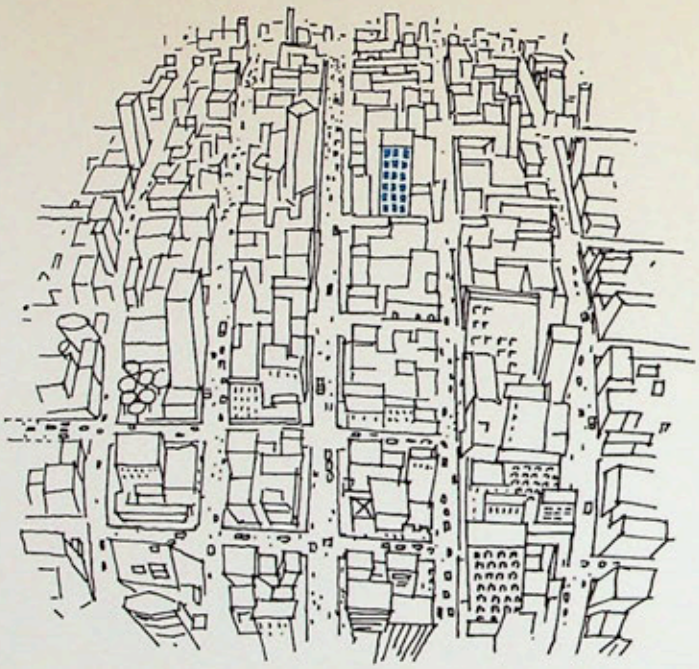
PARIS 8e

ANJ. 51.52

NEW YORK - LONDRES - SAO PAULO

L'ŒIL





reconnaissable entre mille avec

PARSOL

L'immeuble habillé de glaces PARSOL, même de loin, même noyé dans une masse de construction, conserve une présence, une personnalité qui attirent le regard.

Avec PARSOL (gris, bronze ou vert), l'architecture joue la couleur, PARSOL lui ouvre des horizons nouveaux dans la recherche de l'esthétique et du standing.

Glace filtrante, PARSOL absorbe les excès du soleil et contribue à une climatisation plus efficace, moins onéreuse. Glace anti-éblouissante, PARSOL assure un agréable confort visuel.

SAINT-GOBAIN

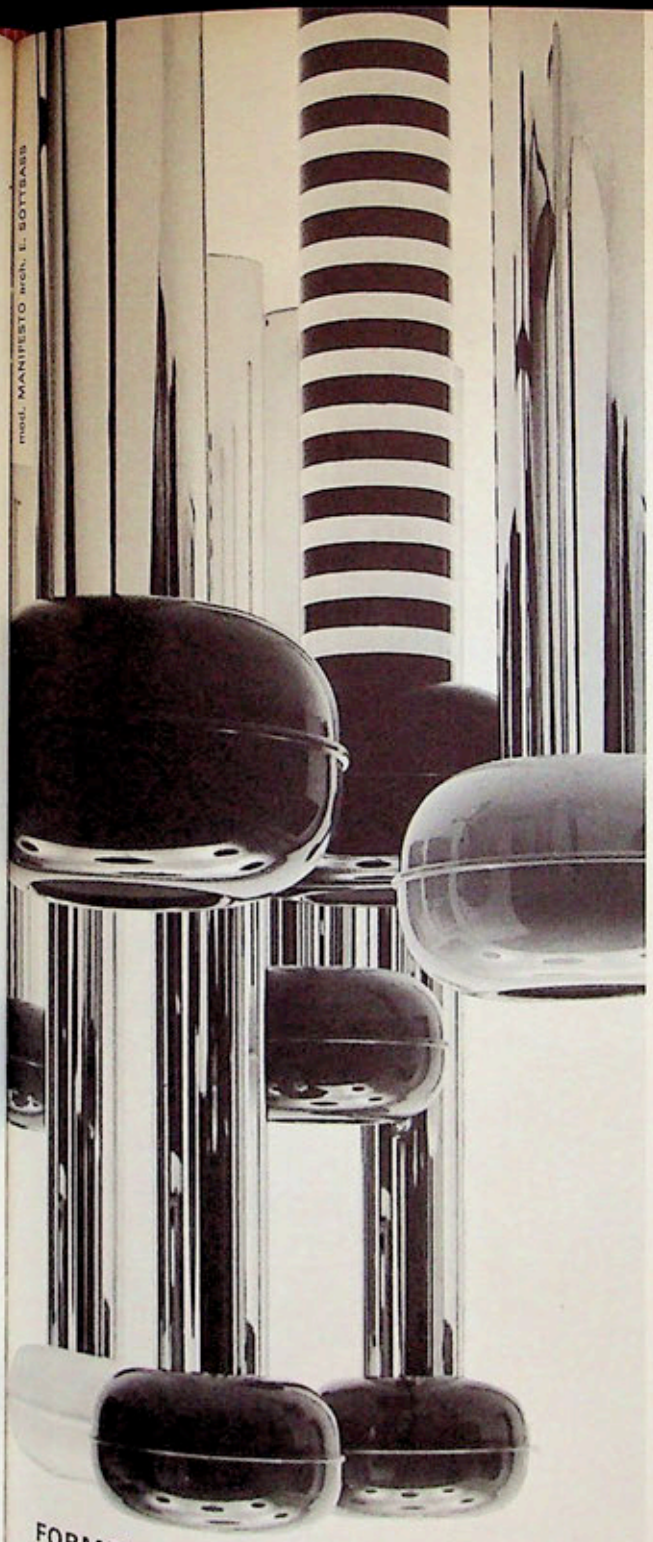
DIVISION GLACES

centre d'information: 62, boulevard victor hugo, 92, neuilly - tél.: 722.03.07 et 722.03.08

conception atelier chourgnoz - G 113

mod. MANIFESTO arch. E. SOTTSASS

FORMES
POUR L'É



FORMES ET LIGNES STILNOVO
POUR L'ÉCLAIRAGE D'AUJOURD'HUI

STILNOVO
appareils d'éclairage
20155 Milano Via General Govone 78
FORM
38, rue Madame - 75 - PARIS 6 - 548.91.90

RENON

Hôtel de Châtillon

LUMINAIRE
FERRONNERIE

13, rue Payenne Paris 3e 272-04-15

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	JUIN-JUILLET 1969	Nos 174-175

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 326 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Mise en pages: Heide Jetter

Publicité

Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir

National Gallerey of Art, Washington: page 2
Civici Musei Veneziani: pages 3 et 5 – Giraudon: page 5 – Dr Carl Lamb: page 5 – Ashmolean Museum, Oxford: page 5 – Fondazione Cini, Istituto di Storia dell'arte: page 6 – A.F.I.: page 9
Marc Lavrillier: pages 11 à 15, 26, 29 à 33, 46 à 48, 51 à 56, 61 à 63 et 65 à 69 – Clovis Prévost-Edita: pages 16-17, 18, 21 et 24 – Archives Ferran-Edita: pages 19 et 21 – Archives Gazette des Arts-Edita: page 20 – Archives A. Opisso-Edita: pages 20 et 24 – Archives Amis de Gaudi-Edita: page 21 Archives Joan Matamala-Edita: pages 22-23 et 24 Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg: page 33 André Morain: pages 34-35, 36 à 39, 41 à 43
Léni Iselin: pages 39 et 43 – Denis Brihat: page 40. J.B. Augerot: page 40 – Aldo Ballo: page 71
Svend Bessing: pages 71 et 73 – Fototecnica Brasilia: page 72 – Clari: page 73 – Imago D.P.: page 74
Cavallazzi: page 74 – Fiorentini: page 5

Photographies en couleurs

Cameraphoto: page de couverture et page 7
Giraudon: pages 7 et 8-9
Marc Lavrillier: pages 10, 27, 28, 49, 50, 57 à 60 et 64

Notre couverture

Gian Battista Tiepolo: « Diane et Actéon ».
Détail. Venise, Galerie de l'Académie

Notre prochain numéro

La peinture en Savoie – Niccolò dell'Abbate – Le Faubourg St-Germain dans l'Orient séditieux – Caricatures vénitiennes – Dessins du Musée d'Ottawa – Les Iles de l'Amirauté – Un entretien de Robert Lebel avec Marx Ernst – Pop'Chokolat et L'Œil du Décorateur.

Abonnements

France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—).*
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VIe
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.—; Mme Possemiers, 6, Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél (02) 53 14 18*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—)*
L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 100.—;*
SEDO S.A., 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

Sommaire

2 Entre Baroque et Rococo, les peintres vénitiens du XVIII[e] siècle, par Terisio Pignatti.

10 Les statuettes d'ivoire de l'époque Ming, par A. Paris.

16 Comment travaillait Gaudi, par Claude Prévost.

26 Dessins d'architecture pour la cathédrale de Strasbourg, par Roland Recht.

34 A quoi bon dissoudre le Salon de Mai, par Luce Hoctin.

L'Œil du Décorateur

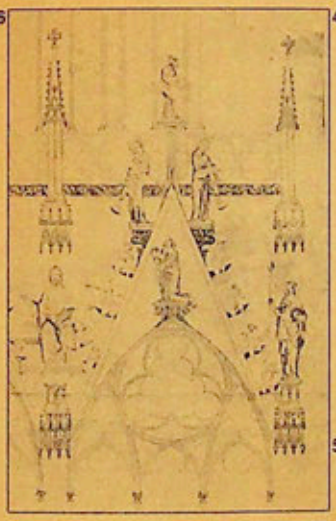
46 Un pied-à-terre rive gauche.

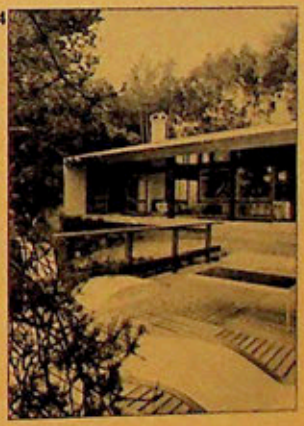
52 Un appartement choc.

60 Sous les toits, un appartement de luxe.

64 Une maison de bois dans la forêt.

70 Idées lumineuses.





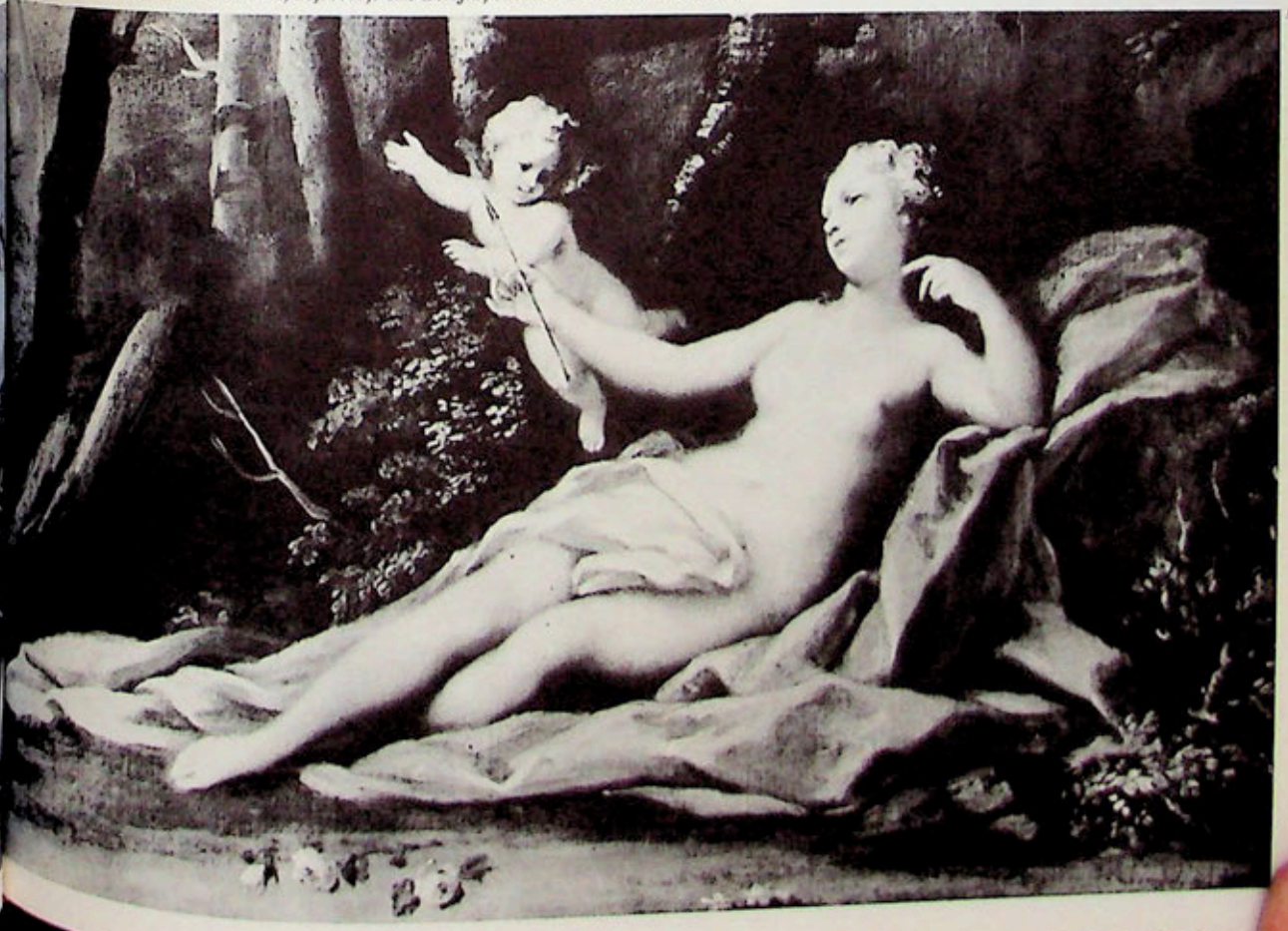
1 *Sebastiano Ricci :*
Pellegrini : « Vénus
Amigoni : « Vénus e

Terisio Pignatti

ENTRE BAROQUE ET ROCOCO

L'exposition actuellement ouverte au Palais Ducal permet de définir la position des peintres vénitiens du XVIII^e siècle, par rapport aux courants majeurs de l'art européen

1 *Sebastiano Ricci: « Miracle de saint François de Paule ». Toile, 84×35 cm. Washington, National Gallery of Art. Samuel H. Kress Collection.* **2** *Gian Antonio Pellegrini: « Vénus et l'Amour ». Venise, collection particulière.* **3** *Paolo Véronèse: « Pala di San Sebastiano ». Détail. Venise, église San Sebastiano.* **4** *Jacopo Amigoni: « Vénus et l'Amour ». Toile, 48,3×69,5 cm. Bologne, collection Fr. Molinari-Pradelli.*



Venise, cet été encore, présente une grande exposition de peinture dont le titre seul — « De Ricci à Tiepolo: les peintres de figures au XVIII^e siècle » — suffit à définir l'exacte portée et à expliquer la raison d'être: il s'agit évidemment de compléter le panorama commencé en 1968. Après le regroupement déconcertant mais révélateur de l'œuvre des frères Guardi, après celui, plus fructueux encore, des peintres de « vedute », on en vient ainsi, pour approfondir les nuances et les détails, au courant majeur, celui qui réunit les noms prestigieux de Sebastiano Ricci et de Pellegrini d'une part, — les créateurs du Rococo international parallèlement à leurs collègues français — de Piazzetta et de Giambattista Tiepolo d'autre part, maîtres de la grande décoration; puis des plus modestes mais sûrs compagnons de route de l'un et l'autre groupe, comme Bencovich et l'Amigoni, Grassi, Pittoni, Diziani et Fontebasso; des portraitistes enfin, de la grande Rosalba à l'intimiste Pietro Longhi, réservé, presque ombrageux, mais infiniment humain.

« Figuristi » ou « pittori di storia », ainsi les désignait Zanetti en 1771, dans son histoire de la peinture vénitienne, qui, aujourd'hui encore, nous surprend par l'acuité et la précision de ses jugements. L'historiographie contemporaine s'est exercée à partir de cette définition qui les distinguait des « vedutisti », comme des « paesisti », des « battaglisti », des « quadraturisti » (c'est-à-dire des peintres de perspectives architectoniques ou scénographiques). L'exposition, que le professeur Zampetti présente avec son talent et son expérience d'organisateur averti, est l'occasion d'effectuer d'autres vérifications, d'approfondir les courants moins apparents mais non moins déterminants de la mentalité de l'époque dans ses répercussions sur les formes artistiques. Il sera possible ainsi de proposer de nouveaux regroupements, de tenter de nouveaux « tests ».

A notre avis, l'un des problèmes que pose l'exposition vénitienne, et qu'elle permettra peut-être de résoudre, est celui de la formation du Rococo: en quoi consiste-t-il vraiment, quelle en est l'ampleur historique, l'inspiration formelle et l'importance poétique. La réunion d'œuvres capitales de Sebastiano Ricci, de Pellegrini, de l'Amigoni, de Rosalba Carriera, de Tiepolo, devrait permettre une mise en ordre, d'ores et déjà largement préparée, de ces différents éléments de temps, de style et d'influences. Dans cette révolution qui démêle les derniers fils du « clarisme » du XVII^e siècle finissant, personnifié par Celesti et, en partie, par Bellucci, Lazzarini et Balestra, le titre d'initiateur revient sans aucun doute à Sebastiano Ricci (1659-1734). Il est surprenant de voir comment il sut assimiler nombre de cultures stylistiques non vénitiennes, parcourant l'Italie pendant vingt ans, de 1680 à 1700, allant de la Bologne des Carrache à la Parme du Corrège, intéressé successivement par Pierre de Cortone à Rome puis par les Napolitains et principalement par Giordano. Ricci élabore ainsi une culture libérée des ultimes traces du style « ténébreux » qui avait été celui des derniers groupes baroques animés par Zanchi et par Molinari. De l'autre langage formel, il retient surtout la couleur, qu'il fait chanter déjà dans un registre très clair sur les peintures de Saint-Martial (1705) en l'enrichissant de blondes luminescences et d'un graphisme capricieux à la Giordano. Mais il faut souligner que sa position est celle d'un « contestataire » face à de nombreux courants baroques encore prépondérants: position si neuve qu'il faut peut-être expliquer par des difficultés rencontrées sur place plus que par la soif du succès, le départ de Ricci pour Florence, où il peint les fresques du Palais Marucelli, puis pour Londres où il séjourne de 1712 à 1716.

Entre-temps, une autre grande personnalité est en train de se former, à peu près sur la même voie: Gian Antonio Pellegrini (1675-1741). Outre le contact de Giordano et des Cortonesques, Pellegrini, suivant dans ses voyages son maître Pagani, subit l'influence du Baroque de l'Europe centrale. De là lui vient très probablement cette touche de caprice, ce graphisme frisant qui rappellent de bien près les stucs blancs et dorés du premier Rococo bavarois ou autrichien. Cette culture fondée sur l'accentuation linéaire, qui dérive clairement dans le Nord de la persistance d'une certaine sève « gothique », Pellegrini, en Vénitien qu'il était, la transforme en vibrantes et nerveuses fantaisies colorées. Quand en 1708, Pellegrini se rend à Londres avec Marco Ricci, pour y peindre des compositions scénographiques, des fresques, de grands cycles décoratifs, il n'imaginait sans doute pas quel serait en réalité son destin, celui d'un peintre « de boudoir », sophistiqué, ambigu, sensuel, une sorte de Boucher précurseur, ou même un Rubens, plus piquant et plus malicieux. L'Angleterre à vrai dire devait être lassée par les énormes portraits bourbeux de Lely ou de Kneller, par les fastidieuses imitations du « grand goût » versaillais ou romain de Verrio et de Sir John Thornhill! Comme déjà Ricci l'avait fait à sa manière, Pellegrini prend donc lui aussi une position de contestation vis-à-vis du Baroque et se tourne vers les formes inédites, capricieuses et libres, dans une fraîche ambiance de fête (fig. 2). En France, vers le même moment, la réaction de la « manière moderne » aux pesants déploiements décoratifs de Lebrun prend le surnom de « rocaille ». Cette réaction s'accomplit surtout grâce aux architectes et aux ornemanistes, comme Lepautre, Oppenord, Boffrand, qui partagent leur activité entre Versailles et les hôtels parisiens. Mais en peinture, le renouveau ne survient pas avant 1710 avec Watteau (fig. 5), puis avec Boucher vers 1730. L'univers des Français est indubitablement différent de celui des Vénitiens: mais il existe entre l'un et l'autre d'innombrables points de contact: pour Watteau, les dessins de Véronèse par exemple, qu'il avait vus dans la collection Crozat et les pastels de Rosalba Carriera; ou, pour Boucher, les œuvres des Carrache étudiées à Rome durant le séjour qu'il y fit entre 1727 et 1730. On sait d'autre part le rôle personnel d'initiateurs joués par ces Vénitiens voyageurs, Ricci et Pellegrini, qui, dans les dix premières années du XVIII^e siècle, avaient complètement transformé la palette du baroque vénitien, reprenant ce qui, dans la culture figurative du XVII^e siècle, pouvait ouvrir la voie à une peinture joyeuse, pleine de lumières et d'éclats imprévus, apte à traduire les enthousiasmes, le goût de la vie et la mentalité superficielle de la société aristocratique contemporaine. Il ne faut pas oublier enfin, me semble-t-il, un autre élément fondamental de la révolution formelle opérée par les Vénitiens au début du siècle: l'intérêt retrouvé pour le plus grand maître de la décoration allègre, pleine de fantaisie, rutilante de gaieté chromatique, Paolo Véronèse. A ce chantre de la joie de vivre durant l'âge d'or de la Renaissance vénitienne, les nouveaux troubadours du bonheur retrouvé, au XVIII^e siècle, sont sans doute redevables plus que tous autres. Il suffit de voir, ne serait-ce qu'une fois, certains chefs-d'œuvre récemment rendus au plaisir des yeux comme les peintures de l'église San Sebastiano à Venise, dont les couleurs blondes, baignées de lumières cristallines évoquent déjà pour Boschini au XVII^e siècle des cascades de perles et de pierreries (fig. 3): elles invitent irrésistiblement à penser que Ricci et Pellegrini les contemplèrent longuement durant leurs années de jeunesse et en reçurent des suggestions qu'ils ne purent oublier. Légers comme les zébrures colorées de Véronèse, — jaune d'or, vert émeraude, bleu profond et adouci, rouges chauds et sensuels, — les coups de pinceau de Ricci ou de Pellegrini recréent cette transparence, cet « impromptu », cette luminosité capricieuse en y ajoutant la note malicieuse, l'imperceptible sourire, l'irrésistible douceur de l'époque de Casanova. Ainsi le Rococo vénitien se rattache au maniérisme si raffiné du grand précurseur du XVI^e siècle. Et il n'est pas indifférent de rappeler que Ricci devait par la suite travailler aux fresques de la coupole de San Sebastiano pour y achever l'œuvre de son maître idéal et qu'en Angleterre, il en fit des copies, difficiles à déceler tant elles sont semblables aux originaux.

Le Rococo vénitien a donc trouvé un fondement dans la tradition en remontant à contre-courant le siècle du Baroque qui, d'autre part, avait compté peu de personnalités majeures à Venise: ainsi, à partir de Pellegrini et de Ricci, un chemin s'est ouvert qui devait rapidement devenir une voie triomphale. Tout au long du XVIII^e siècle, le courant Rococo progresse, dans une situation parfois polémique, comme il avait commencé. Nous voudrions expliquer dans ce contexte, par cette périlleuse « indépendance culturelle », l'insuccès relatif que connut de son vivant Giovanni Antonio Guardi (1699-1760) frère du « vedutiste » Francesco et dernière voix poétique du Rococo (fig. 6 et 7). Chez lui encore, l'inspiration vénitienne est manifeste, parfois transmise par l'intermédiaire de Pellegrini, comme dans la fameuse « Aurore » (Collection Cini). Mais il y a aussi chez Guardi une position extrêmement personnelle, critique même vis-à-vis de ses contemporains: que sont devenus des personnalités du calibre d'un Piazzetta ou d'un Tiepolo? Il suffit de regarder un dessin de Guardi et de le confronter avec le style de ces très grands créateurs de formes. Aérien et fuyant, tout en arabesques, en caprice, en accents lumineux, évoquant les encadrements qui se déploient comme des éléments végétaux dans les stucs Rococo de certains monastères d'Europe centrale. Tel est Gian Antonio Guardi, comme déjà Ricci, comme Pellegrini: une personnalité isolée dans son propre génie, mais peut-être aussi par là même incomprise, et bientôt oubliée.

Face aux maîtres du Rococo rénovateur, Venise voyait grandir aussi un groupe de peintres fort intéressants, mais de toute autre origine, nourris d'une autre culture. Le plus représentatif d'entre eux est Giambattista Piazzetta (1683-1754). Lui décerner le titre de « leader » du groupe « conservateur » serait peut-être injuste, car ce serait limiter l'indiscutable intensité de son expression poétique pour la seule raison qu'il était orienté différemment sur le plan culturel. Mais ce n'est pas pour rien qu'il avait été l'élève de ce Molinari dont nous avons déjà parlé comme du représentant du courant « ténébriste », dérivé de très lointaines origines caravagesques par l'intermédiaire de Langetti et de Loth. Avec ses préparations rougeâtres, ses lueurs dramatiques et rompues, ses ombres profondes et pleines de vibrations denses, Piazzetta, surtout à ses débuts, apparaît certes comme un

5 J. Antoine Watteau: « Jupiter et Antiope ». Détail. Paris, Musée du Louvre. **6** *Gian Antonio Guardi: « Triomphe de l'Aurore ». Détail. Venise, collection particulière.* **7** *Gian Antonio Guardi: « Triomphe de la Vertu guerrière ». Détail. Venise, Musée Correr.* **8** *Gian Battista Tiepolo: « Autoportrait avec son fils Domenico ». Résidence de Wurzbourg.* **9** *Gian Battista Piazzetta: « Jeune paysan ». Dessin au fusain rehaussé de blanc. Oxford, Ashmolean Museum.*

5

6

7

8

9

« tenebroso ». Mais il est évident que, par la suite, il acquiert une palette éclaircie dans le sens luministe et atteint une haute intensité chromatique avec « l'Assomption » de Lille par exemple ou les « Pastorales » comme celle de Cologne ou de Chicago, qui figure à l'exposition de Venise (fig. 13). Enfin, même dans la densité plastique de la touche, Piazzetta est sensible à la douceur solaire de la lumière qui donne vie aux couleurs. La vibration qu'il en tire, profonde comme celle d'un violoncelle peut sembler imprégnée d'une certaine rhétorique pompeuse, comparée aux arpèges étincelants de Pellegrini ou de Guardi. Mais « La Diseuse de Bonne Aventure » (Galerie de l'Académie) ou le dessin du « Villageois » d'Oxford (fig. 9) ont véritablement une transparence solaire (« lume solivo », selon l'expression d'un biographe contemporain, recueillie peut-être près du peintre lui-même), transparence qui suscite toute l'intensité émotionnelle de la poésie figurative.

Puisque, dans sa jeunesse, Tiepolo se tourne vers Piazzetta, la tentation est forte de le placer lui aussi dans le groupe « conservateur ». D'autre part, dans ses premières œuvres, peintes vers 1715-1717, pour l'Ospedaletto ou pour San Stae, Tiepolo trahit également l'influence de Bencovich: et l'on pourrait voir là une autre preuve des débuts « réactionnaires » de celui qui allait devenir le plus grand peintre du XVIII^e siècle européen. Mais les premiers engouements « ténébristes » de Tiepolo durent peu: déjà, dans certaines figures nues comme celles des fameuses « Tentations de saint Antoine » du Brera ou de « L'Histoire de Diane » (vers 1725) de l'Académie (voir page de couverture et fig. 16 et 17), on voit apparaître ici ou là un profil aigu, une touche grasse et sinueuse qui vient raviver la couleur. Ne faut-il pas y reconnaître les frémissements du Rococo, saisis par la sensibilité d'un peintre génial? C'est à coup sûr pour une raison de cet ordre que Tiepolo, très vite, éclaircit sa palette dans les fresques de Milan et de Bergame et que désormais il peut même affronter sans risque l'exemple prestigieux mais redoutable de Paolo Véronèse. En 1739, le plafond des Carmini n'est que la géniale interprétation, en termes Rococo, des toiles de Véronèse dans la Salle du Collège.

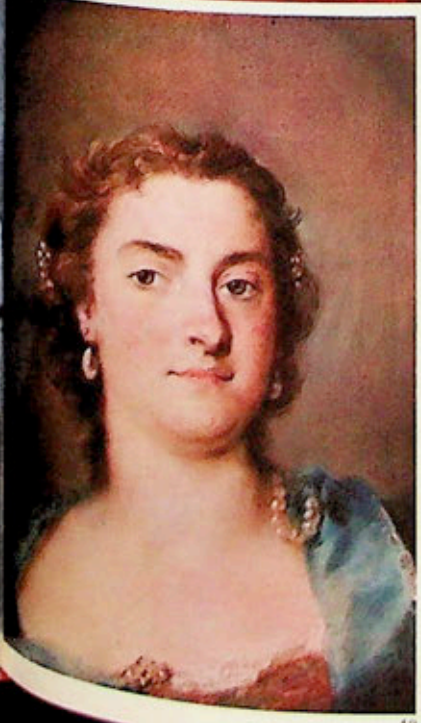
Certes, beaucoup d'autres composantes interviennent, au cours des années, dans le style de Tiepolo. En 1750-1753 à Wurzbourg, une sorte de vibration lumineuse, une précision expressive intense — je pense à l'autoportrait du grand escalier (fig. 8) — suggère une comparaison avec le réalisme des peintres de l'époque illuministe. On trouve même une certaine froideur incisive du signe qui retient le meilleur du goût néo-classique au moment même où celui-ci saisit en France le vieux Boucher après avoir tari sa verve en stériles élégances linéaires. Mais Tiepolo, lui, sait résister, ancré à la grande tradition vénitienne, et son coloris conserve toute sa force intrinsèque, même à travers les tempêtes qui traversent le Rococo finissant. De nouveaux éléments apparaissent parfois qui constituent un certain répertoire « magique », lié à la vogue des estampes de Rembrandt, dont on publie même des contrefaçons à Venise. Les « Caprices » et les « Scherzi », gravés par Tiepolo entre 1739 et 1760, de même que des peintures comme celles de Saint-Alvise ou le Portrait Querini portent en fait la marque de ces réminiscences. Le prestige de Rembrandt oriente nombre de peintres vénitiens vers une sorte de dramatisation forcée, apparemment à la recherche de suggestions dans l'ombre. Il semble étrange qu'une telle tendance atteigne des artistes voués à des thèmes tout différents, comme le « vedutiste » Francesco Guardi dans la tardive « Pala de Roncegno » (vers 1778) (fig. 11): retour vers le Baroque, ou plutôt sans doute élégie exténuée d'un siècle à son déclin. Nous ne trouvons plus qu'ironie amère et grotesque effréné dans les dernières œuvres valables de Domenico Tiepolo (1727-1804) qui, durant toute sa vie, oscille entre l'imitation de son père — dont il est l'assistant fidèle — et une sorte de « protestation » stérile, qui ne rejoint jamais la limite d'une véritable prise de conscience par rapport à la société, comme c'est le cas en Angleterre avec Hogarth.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, un courant particulier se développe en revanche à Venise, que nous pourrions appeler celui des « peintres de la réalité ». Eux aussi doivent être situés, ne serait-ce que pour leur indépendance, dans ce contre-point que nous avons rencontré entre les survivances baroques et le Rococo naissant. Mis à part les fameux « vedutisti », qui ne participent que de façon marginale à la dialectique Baroque-Rococo, il s'agit surtout ici des portraitistes. Face au développement du thème du portrait que l'on constate par exemple dans la peinture contemporaine anglaise, la production vénitienne paraît assez restreinte en quantité, même si, sur le plan de la qualité, on y trouve certaines figures de grande valeur. On ne peut certes pas comparer les divers Uberti, Pasquetti ou Nazzari, actifs durant la première moitié du siècle, à Rigaud, à Largillière, ni

10

11

10 *Gian Battista Tiepolo: « Le couronnement d'épines ». Détail. Venise, église Sant'Alvise.* **11** *Francesco Guardi: « Pala di Roncegno ». Détail. Eglise de Roncegno.* **12** *Gian Battista Piazzetta: « Scène pastorale ». Détail. Chicago, The Art Institute. Charles H. and Mary F.S. Worcester collection.* **13** *Rosalba Carriera: « Portrait de Faustina Bordoni ». Pastel, 47 × 35 cm. Venise, Ca Rezzonico.* **14** *Pietro Longhi: « La tasse de chocolat ». Détail. Venise, Ca Rezzonico.* **15** *Pietro Longhi: « La présentation ». Détail. Venise, Ca Rezzonico.*



13

14

15

LES STATUETTES D'IVOIRE DE L'EPOQUE MING

par A. Paris

Depuis les temps les plus lointains de leur longue histoire les Chinois ont travaillé l'ivoire. N'avaient-ils pas la matière première à leur portée? Les éléphants ont fait partie de la faune autochtone du nord du Fleuve Jaune jusqu'à la fin du deuxième millénaire. Puis ils se replièrent lentement en direction du sud et sous les Song, au XII[e] siècle de notre ère, n'avaient pas encore totalement disparu de l'Empire. Ce furent alors les Arabes qui fournirent aux Chinois l'ivoire en important celui qu'ils allaient chercher au Vietnam et aux Indes. Fut utilisé également celui de la dent du morse, strié, taché de traînées jaunâtres, à la blancheur plus froide. A signaler aussi une imitation, agglomérat de poussière d'os, qui ne peut donner le change.

L'ivoire de la défense de l'éléphant a toujours été très estimé en Chine, à l'égal des deux autres matières précieuses, l'or et le jade. On connaît les pièces de haute époque qui servaient à orner les chars, les armes, les vêtements, la coiffure, et celles qui, au XVIII[e] siècle, dans l'un des vingt-sept ateliers impériaux fondés par l'Empereur K'anh-Hi, atteignirent un degré de technique et d'ingéniosité qui parfois tient du prodige, par exemple dans les « boules de Canton », mais qui relèvent plus de la curiosité que de l'art. Ce sont ces objets auxquels se sont joints ceux, destinés dès cette époque aux échanges internationaux, recherchés par les amateurs depuis la vogue des arts d'Extrême-Orient qui date du Second Empire. Entre ces deux extrêmes il y avait un vide à combler. C'est ce qui a été réservé à ce qu'on appelle les ivoires Ming.

C'est seulement vers la fin du siècle dernier que l'attention a été réellement attirée sur eux. On ne peut trouver cette notion d'ivoire Ming que dans quelques rares publications. En 1887, dans son classique « Art Chinois », M. Paléologue regrette de n'en avoir vu que peu de belles pièces. Il en souligne la rareté. En fait, l'image qu'il présente dans l'illustration de son livre correspond peu, par sa banalité décevante, à sa description lyrique de quelques statuettes bouddhiques. Berthold Laufer, en 1955, décrit une Kouan Yin comme « un chef-d'œuvre de sculpture animé par la vie et le mouvement, triomphe de la vie sur la matière ». Mais dans les divers ouvrages traitant de l'art chinois parus depuis, on ne trouve rien qui concerne notre sujet. Dans son chapitre consacré aux arts mineurs, le fondamental Bushell (1904) n'a retenu que les ivoires modernes. Bien rares sont les statuettes Ming exposées dans les vitrines des musées, du moins en Europe, de même celles qui figurent dans les catalogues des ventes des grands collectionneurs. Dans la vente Stocklet, une Kouan Yin assise a eu les honneurs d'une belle image en couleurs, preuve de l'intérêt que lui portait le vendeur. Quelques pièces isolées font l'orgueil de certains amateurs, même non spécialisés. Sacha Guitry possédait une statuette qualifiée de rarissime dans la revue qui la reproduisait.

Il faut se reporter à une petite brochure que le regretté Lucien Lion a publiée en 1936 à l'imprimerie de T' ou Se Vé de Shanghaï, basée sur l'étude de sa grande collection. Lucien Lion était venu à Shanghaï au début du siècle pour rechercher les très estimées perles d'eau douce que l'on trouve dans les lacs de la région de Sou Tcheou. Il ne connaissait rien de la Chine, ni surtout de l'art chinois. Comme tous les commerçants d'alors, il ajouta un rayon « curios » à son comptoir. Un jour, un de ces nombreux petits courtiers colporteurs à domicile d'objets anciens (lao Kou T' ong) lui présenta une statuette en ivoire qui lui plut. « Achetez-la, elle est de la dynastie Ming. » Ce fut le début d'une collection, la plus importante sans doute qui ait été rassemblée et qui, après sa mort en 1939, fut l'objet d'une exposition particulière au Musée Cernuschi. Le catalogue en avait été préfacé par deux noms illustres, ceux de R. Grousset et de H. Maspero. Ce sont dans les lignes de ce dernier que la question a été traitée le plus complètement.

Ainsi les objets en ivoire Ming n'abondent pas et il n'est pas étonnant qu'on n'en trouve pas beaucoup sur le marché. Les commerçants spécialisés dans la vente des antiquités d'Extrême-Orient présentent parfois quelques belles pièces intactes, mais davantage d'autres mutilées et souvent plus ou moins adroitement « restaurées ». Le marché, en dehors de la Chine, se trouve limité aux apports du temps où l'exportation des antiquités était libre. Actuellement un sévère contrôle est exercé sur la sortie de tout ce qui peut avoir le caractère ancien, ancienneté d'ailleurs toute relative, le début de notre siècle. L'artisan chinois est extrême-

1 Dans l'iconographie taoïste, la figuration du Dieu du Bonheur tient une place importante. A côté de ces trois exemples typiques se tient le Dieu de la Longévité (l'étoile Canope) qui porte une pêche. Ce fruit symbolique est l'objet d'un jeu de mots: Tao signifie à la fois la pêche et la Voie.

2 Ce personnage devrait tenir une flûte traversière dans sa main. Amoureux d'une immortelle, il ne peut s'approcher d'elle qu'une fois l'an, au moment de la conjonction de Mars et de Vénus, planètes que ce couple symbolise.

ment habile dan
jusqu'au trompe
compte au stanc
Chinoise de la d
Paris (1966). Mai
ne peut se prête
l'ivoire dont la fa
sont inimitables
centre du marc
beaucoup plus a
« dix mille » anti
La matière étant
en perdre. La fo
défense conditio
utilisée en son e
partie, comme e
elle était débit
qu'offraient ses
on assemblait plu
tituer une pièce
quelque sorte
vaient à faire d
utiles ou amusan
de faire une étu
seur de la défen
trayait des statu
sent guère, pou
centimètres de h
étaient employé
devait donc épo
la surface de laq
l'er les profils et
pièce, des lamell
ment le long du
plupart du temp
traces de leur fi
Au sommet du cr
du canal dentair
de coiffure ou de
et même en boi
des mains et de
pu être compris
Il est probable
une fois la scul
la matière sa co
l'effet du temps
pris une teinte a
de poulet », ou pl
ristique des obje
la patine a été ar
ralement par des
tiné. Des parties
les bords des vê
couche de laqu
supporter une d
fois des traces
vertes. Enfin ce
aspect très spé
due, dit-on, aux
du corps sur leq
cercueil, la figur
Il est à noter qu
près, on ne r
aucune signatur
tions japonaises
datations.
Les représentat
pouvaient être c
ou chez des pa
domicile s'explic
tection plus que

3 Ces images fém
représenter la Divi
bienveillantes. Ass
La figure étendue e
le médecin et sa m
représentée nue, ce
4 Kouan Yin, pour
cause de la défen
qui pourrait en dé
5 Il est difficile de
Kouan Yin, préside

ment habile dans l'imitation ou le pastiche, jusqu'au trompe-l'œil. On a pu s'en rendre compte au stand officiel de la République Chinoise de la dernière Foire Exposition de Paris (1966). Mais s'il existe une matière qui ne peut se prêter au maquillage, c'est bien l'ivoire dont la facture et la patine d'origine sont inimitables. Vers les années 30, le centre du marché se trouvait à Shanghaï, beaucoup plus actif qu'à Péking, la ville aux « dix mille » antiquaires.

La matière étant précieuse, il ne fallait pas en perdre. La forme et la grandeur de la défense conditionnaient son emploi. Jamais utilisée en son entier ni même en majeure partie, comme elle le fut au XVIII[e] siècle, elle était débitée selon les possibilités qu'offraient ses dimensions. Parfois aussi on assemblait plusieurs morceaux pour constituer une pièce unique. Les retombées, en quelque sorte l'ivoire « de retour », servaient à faire de menus objets décoratifs utiles ou amusants dont il serait intéressant de faire une étude spéciale. Quand l'épaisseur de la défense le permettait, on en extrayait des statuettes pleines qui ne dépassent guère, pour les plus grandes, trente centimètres de hauteur. Les parties évidées étaient employées telles quelles. Le sujet devait donc épouser la courbe de la dent à la surface de laquelle on ajoutait, pour modifier les profils et donner plus de volume à la pièce, des lamelles que l'on collait verticalement le long du corps. Ces lamelles ont la plupart du temps disparu, mais il reste des traces de leur fixation sous forme de stries. Au sommet du crâne, on bouchait l'ouverture du canal dentaire avec un morceau en forme de coiffure ou de calotte crânienne en ivoire et même en bois. On adjoignait également des mains et des pieds qui n'auraient pas pu être compris dans la masse.

Il est probable que les ivoiriers des Ming, une fois la sculpture achevée, laissaient à la matière sa couleur naturelle. Mais, sous l'effet du temps et des manipulations, elle a pris une teinte ambrée, claire, dite « graisse de poulet », ou plus ou moins foncée, caractéristique des objets de cette époque. Souvent la patine a été artificiellement donnée, généralement par des séjours dans des bains de thé. Des parties comme les faces, les mains, les bords des vêtements ont pu recevoir une couche de laque rouge, enduit servant à supporter une dorure. On relève aussi parfois des traces de polychromies bleues et vertes. Enfin certaines pièces ont pris un aspect très spécial, une teinte gris bleuté due, dit-on, aux effets des sucs cadavériques du corps sur lequel on aurait placé, dans le cercueil, la figurine propitiatoire.

Il est à noter qu'à de très rares exceptions près, on ne relève aucune inscription, aucune signature, à l'encontre des productions japonaises, ce qui ne facilite pas les datations.

Les représentations à caractère religieux pouvaient être conservées dans des temples ou chez des particuliers. Leur présence à domicile s'explique par un besoin de protection plus que par une ferveur mystique. Elles étaient commandées par des gens riches, hauts fonctionnaires ou marchands. Si elles sont entrées à notre époque chez les antiquaires, il est à remarquer la discrétion absolue des Chinois, en Chine, quant à leur provenance.

La datation des ivoires Ming est tout à fait imprécise. La période dynastique des Ming s'étendant sur plusieurs siècles (1368-1644), il est plausible que les conceptions des formes et des factures aient évolué. On a pu émettre l'idée que les plus anciennes des statuettes se distinguent par leur style sobre et dépouillé. De fait, si certaines sont presque schématiques, d'autres sont plus ornées sans toutefois aller jusqu'à la surcharge, comme on le constate sur les productions plus tardives, en particulier sur celles du XVIII[e] siècle. Tout dépend des sujets traités. A la simplicité de ceux à caractère hiératique ou noble s'oppose la fantaisie des personnages secondaires. A la concentration intérieure des saints et des ascètes, à l'impassibilité des grands hommes, s'opposent les singularités caractéristiques de certains patrons, visibles dans leur visage, leurs attitudes, leurs attributs. D'autres sont traités avec plus de gentillesse, avec une recherche de grâce, mais sans mièvrerie.

Les unes sont-elles plus anciennes que les autres? La coloration de l'ivoire qui, soit naturellement, soit artificiellement, a pris des teintes diverses, ne peut servir d'indication. Malgré un certain air de famille, le style n'est pas plus convaincant. On sait qu'à toutes les époques les Chinois, grands amateurs d'antiquités, ont aimé revenir aux sources, archaïser. Si la sobriété initiale a pu évoluer vers des formes plus complexes, l'inverse peut très bien s'être produit. Quoi qu'il en soit, pour peu qu'on étudie la morphologie des pièces d'apparences disparates, on retrouve certains traits communs dont les plus constants et visibles se logent dans les plis des vêtements qui couvrent le dos. Les deux traits verticaux qui marquent les manches, la ligne à concavité supérieure au bas des reins, se retrouvent toujours. Leur tradition s'est même conservée jusqu'à nos jours dans les pièces innombrables de fabrication actuelle qui inondent le marché. Mais ce qu'on ne retrouve pas dans celles-ci, quoiqu'un effort se constate dans la production d'aujourd'hui, c'est en plus des patines, la finesse d'exécution des extrémités, en particulier des mains. Beaucoup de ces statuettes, surtout celles qui ont été taillées dans les pointes des défenses, en ont conservé la forme cylindrique et incurvée. A la même époque on trouve le même galbe dans les représentations des vierges gothiques. Il ne s'agit, malgré les apparences, aucunement d'influence dans un courant d'échanges Orient Occident. En Orient la forme incurvée est imposée par la matière elle-même que l'artiste doit accepter telle quelle. En Occident le sculpteur, réagissant contre la statue-colonne romane, en atténuait la raideur, lui imprimait une grâce sinueuse par des déhanchements, des ensellures, des ports de tête compensateurs,

4

5

3 Ces images féminines, en station debout, porteuses d'attributs divers, peuvent aussi bien représenter la Divinité Kouan Yin que quelques-unes de ses suivantes, ou d'autres Immortelles bienveillantes. Assise, abondamment parée de bijoux, elle a pris l'attitude du « Délassement Royal ».

La figure étendue est un objet utilitaire d'usage médical. Elle servait d'intermédiaire entre le médecin et sa malade, pour l'établissement du diagnostic et du traitement. Plus généralement représentée nue, cette statuette a été trop souvent et maladroitement imitée.

4 Kouan Yin, pourvoyeuse d'enfants. Cette figurine gracile a été taillée dans la paroi de la partie creuse de la défense. Ce type peut être rapproché de l'esthétique japonaise.

5 Il est difficile de donner un nom et une signification à cette statuette, qui pourrait être Kouan Yin, présidant aux heureuses conséquences des « affaires de la chambre » (Fan Seu).

6

7

ce qui a fini d'ailleurs dans le maniérisme. Les statuettes de l'époque des Ming, pour une grande part, ont un caractère religieux. Mais il est souvent très difficile de leur attribuer un nom. C'est que le Panthéon chinois est extrêmement complexe. Sur les croyances primitives se sont greffées des religions ou des morales, le bouddhisme, le taoïsme, dont les sujets et les attributs se superposent. Il en est résulté, dans leur masse, certains types de caractère général à qui chacun pouvait donner le nom qui lui plaisait. L'artisan sculptait son personnage suivant les types établis, avec quelques variantes dans les détails. Celui qui en devenait l'acquéreur ne lui conférait sa signification et ses pouvoirs bénéfiques qu'après la cérémonie dite d'ouverture des yeux. Les plus répandues des images masculines représentent des dispensateurs de bonheur, de longévité.

La triade bouddhique, divinités sidérales, se rencontre souvent: Fô, Dieu du Rang et des Honneurs, Lo, Dieu de la Postérité, Chô, Dieu de la Longévité. Ils se confondent avec les représentations du Panthéon taoïste. Ce sont des vieillards chauves, aux moustaches et à la barbe tombantes, aux visages souriants. Leurs attributs les désignent: la grue est le symbole de la longévité, la chauve-souris celui du bonheur, la pêche celui de l'immortalité, la grenade celui d'une nombreuse postérité. Ces allégories reposent sur des jeux de mots. Le son « tao » signifie à la fois pêche et la voie (du Taoïsme). Le pépin de grenade « tse » se prononce comme fils. Le son « li tse » signifie à la fois poire, châtaigne et constitution de descendance. Et n'oublions pas le populaire Maitrya, futur bouddha, hilare et obèse, au point de demeurer assis, plus souvent taillé dans le bois et coulé en porcelaine que pris dans l'ivoire.

A côté de ces dieux, le souvenir des grands hommes, anciens empereurs ou hauts fonctionnaires, mythiques ou ayant réellement existé, se perpétue dans des figures saisissantes de simplicité, de noblesse, tant dans leurs visages que dans leurs attitudes pleines de majesté. Et puis ce sont les Vénérables Célestes, les Saints, les Ascètes célèbres, les Patrons protecteurs des corporations, aux visages graves ou souriants, de moins grande taille et de facture plus fantaisiste. Certains, comme les Arhats, se présentent tous dans une pose identique, debout. La face légèrement tournée vers la gauche se profile sur un bras levé, au bout duquel était fixée une main généralement disparue ou remplacée. Le célèbre Li à la béquille de fer ne peut prêter à confusion. Il est debout, ses yeux sont exorbités, son visage est contracté par un rictus. En main il tient une béquille ou une canne torsadée. Le bas de ses vêtements laisse apparaître un pied droit difforme.

Certains personnages sont représentés assis. Le Dieu de la Littérature Wang T' chang, bonnet en tête, est vêtu d'une robe somptueuse, sa main droite est passée dans sa ceinture. Le Dieu des Examens K' ouei Sing tient un pinceau dans sa main droite. Ces exemples montrent la variété de ces figurations.

Parmi les statuettes féminines, les plus nombreuses sont celles de Kouan Yin, avatar du Bouddha, devenu déesse de pitié et de merci, pourvoyeuse d'enfants. Elles sont ornées d'attributs de sainteté comme un chapelet, un vase rempli d'eau bénite avec une fleur comme goupillon. Elles peuvent aussi porter un enfant sur un bras, d'où l'assimilation facile à la Madone chrétienne, quoique ne représentant pour les Chinois qu'une déesse favorable à la maternité.

donc à la des
deux types: l'u
bandeaux, aux
la tête plus gr
différence d'ate
du Sud de la
représentée ass
naturelle, une ja
sol, l'autre verti
tude est hiératiq
vestimentaires,
aspect très « Mi
a été dit. Elle a
forme avec que
Yang Fei, célè
A côté des dieu
princesses, des
portant des obj
taires comme
De plus petites
le même socle
tant. A droite d
suivante, à gau
capacités excel
en attitude d'ora
Une autre repré
naît une plus la
caractère spécia
Femmes de Mé
pièces originales
parce qu'elles s
rapport avec no
féminines idéal
dernes, nombre
esthétiques. Le
habillé. Le méde
surtout si elle
dissimulée derri
La tradition ra
pinceau l'endroi
A travers une fe
la statuette au m
tâter le pouls, c
diagnostic et tra
Ivoire, matière p
ses diverses pa
Statuettes de l'
d'un climat cha
manifestations c
dère que leurs
émouvantes par
souvent empreir
jusqu'à s'élever

6 *L'Immortel T'ié*
exorbités, au visag
Au bout de son bra
la main contractur
d'où son nom. Son
ces diverses difform
d'une hémiplégie o
7 *L'Immortel Han*
une tortue sur une
un des attributs du
8 *La Déesse Kouan*
la plus populaire d
est en réalité un a
Divinité bienveillan
elle est aussi pourv
Il n'y a pas lieu de
chrétienne, ni dans
la forme incurvée
est imposée par cel
9 Figures de Divin
et de Ministres my
existé, d'hommes il
Leur majesté, leur
de bienveillance. Le
un bonnet sur la tê
dans la ceinture, c
le Dieu de la littéra

donc à la descendance. On en discerne deux types: l'un au visage fin auréolé de bandeaux, aux yeux bien marqués, l'autre à la tête plus grosse, aux traits moins fins, différence d'ateliers, semble-t-il, du Nord et du Sud de la Chine. Kouan Yin est aussi représentée assise, dans une position peu naturelle, une jambe repliée et posée sur le sol, l'autre verticale, le genou relevé. L'attitude est hiératique. La présence d'ornements vestimentaires, de bijoux, lui donne un aspect très « Mille et Une Nuits », comme il a été dit. Elle a été confondue sous cette forme avec quelque favorite célèbre telle Yang Fei, célèbre concubine impériale. A côté des dieux et déesses, on trouve des princesses, des suivantes, des servantes portant des objets d'offrande ou plus utilitaires comme vases et chasse-mouches. De plus petites tailles, elles encadraient sur le même socle le sujet central plus important. A droite de Kouan Yin se tenait une suivante, à gauche le « Jeune homme aux capacités excellentes », les mains jointes en attitude d'orant.

Une autre représentation féminine, qui connaît une plus large diffusion du fait de son caractère spécial, est ce qu'on appelle « les Femmes de Médecin ». Très rares sont les pièces originales et peut-être moins goûtées parce qu'elles sont, il faut l'avouer, peu en rapport avec notre conception des formes féminines idéales. Les reproductions modernes, nombreuses, ne sont guère plus esthétiques. Le corps est couché nu ou habillé. Le médecin ne voyait pas sa malade, surtout si elle était une grande dame, dissimulée derrière les rideaux de son lit. La tradition rapporte qu'elle marquait au pinceau l'endroit douloureux de son corps. A travers une fente des rideaux, elle rendait la statuette au médecin qui en profitait pour tâter le pouls, ce qui suffisait pour établir diagnostic et traitement.

Ivoire, matière précieuse, belle à voir dans ses diverses patines, agréable au toucher. Statuettes de l'époque des Ming, témoins d'un climat chargé, pour nous, de rêves, manifestations d'art mineur, si on ne considère que leurs dimensions réduites, mais émouvantes par leur beauté et leur grâce, souvent empreintes de profonde spiritualité jusqu'à s'élever à la hauteur de l'universel.

6 *L'Immortel T'ié Kouai-Li, aux yeux exorbités, au visage contracté par un rictus. Au bout de son bras droit atrophié, la main contracturée tient une béquille en fer, d'où son nom. Son bras décharné, son pied bot, ces diverses difformités suggèrent les atteintes d'une hémiplégie ou d'une poliomyélite.*

7 *L'Immortel Han Siang Tseu porte une tortue sur une feuille de nénuphar, un des attributs du Taoïsme.*

8 *La Déesse Kouan Yin, la figure la plus populaire du Panthéon chinois, est en réalité un avatar féminisé de Bouddha. Divinité bienveillante, de pitié et de merci, elle est aussi pourvoyeuse d'enfants. Il n'y a pas lieu de la rapprocher de la Vierge chrétienne, ni dans son essence divine, ni par la forme incurvée de la statuette dont la courbe est imposée par celle de la défense d'ivoire.*

9 *Figures de Divinités, d'Empereurs et de Ministres mythiques ou ayant réellement existé, d'hommes illustres légendaires ou non. Leur majesté, leur gravité ne sont pas dénuées de bienveillance. Le personnage assis, un bonnet sur la tête et une main passée dans la ceinture, c'est Wen Tch'ang, le Dieu de la littérature.*

Comment travaillait GAUDI

par Claude Prévost

Des photographies inédites montrent la manière dont Gaudi a réalisé les sculptures de la «Sagrada Familia», à partir de moulages exécutés d'après nature et de modèles vivants posant devant des miroirs.

A la fin du siècle dernier la Catalogne, et plus particulièrement Barcelone, connaît un extraordinaire renouveau politique, économique et culturel.

Une architecture nouvelle surgit. Elle rompt avec l'académisme néo-classique pompeux et impersonnel et incarne une nouvelle sensibilité ornementale, la force et la vitalité créatrice de la terre catalane.

Antonio Gaudi avec le *Temple Expiatoire de la Sagrada Familia* réalise sans aucun doute la manifestation la plus grandiose de cette renaissance d'un peuple.

Commencé en 1882, le temple sera « le monument de l'idéalité catalane à Barcelone, la concrétion pétrifiée du désir de s'élever, l'image de l'âme populaire... ». Alors que l'époque est au mélange des genres, à l'éclectisme historique, les tours de la *Sagrada Familia* s'édifient dans un climat d'absolue liberté. « Nous sommes Catalans, s'écrie Gaudi. Nous n'avons pas besoin d'être Grecs, Gothiques ou Egyptiens. Nous devons être *tout* à la fois !... » Car la volonté de l'architecte est de faire « œuvre d'art total ». Le modèle idéal en est la cathédrale gothique, véritable unité organique et spirituelle vivante. Pour Gaudi, seule l'architecture peut réaliser la synthèse et l'intégration de tous les arts. Mais par un retour à une inspiration populaire dans son répertoire imaginaire le plus humble et ses méthodes artisanales les plus traditionnelles. La *Sagrada Familia* s'élève peu à peu dans un quartier encore désert de Barcelone, entre le vieux port et la montagne. Des campagnes de donations sont organisées à travers la ville pour financer les travaux. Tous les corps de métiers travaillent au chantier du temple sous l'impulsion unique du « maître d'œuvre » Don Anton. L'organisation de l'espace régit la qualité des autres formes d'expression. Tyrannique, exigeant, Gaudi impose son « impérialisme d'auteur » dans le moindre détail. Il se fait peintre, ingénieur, urbaniste, musicien, sculpteur, ébéniste, ferronnier... Pour lui le traitement des masses architecturales est plastique et inséparable de l'idée ornementale, comme la forme est symbole de la fonction. Loin d'être plaquée contre l'édifice, l'ornementation donne vie aux structures internes qu'elle anime et souligne. Tout dans l'édifice est plié à l'esprit inventif. Seul un univers poétique est « habitable » car il permet à l'imagination de tous de se manifester...

L'ornementation

« Le Temple semble s'élever tout seul comme un arbre qui naît avec une lente majesté... », écrivait le poète catalan Joan Maragall en 1900. L'ossature constructive de la *Sagrada Familia* est celle du cyprès, symbole d'immortalité, l'Arbre de Vie par excellence tendu vers Dieu. Tours-clochers, voûtes intérieures et arcs des porches en suivront le schéma graphique de signe parabolique, souple et actif. « Traiter la construction d'une manière naturaliste, c'est-à-dire la concevoir de manière qu'elle soit l'expression des forces qui agissent en elle », écrit Gaudi. Les éléments constructifs sont assimilés au système décoratif et font partie d'un tout organique. Il dit lui-même qu'organiser l'espace n'est pas seulement construire des structures, c'est aussi les recouvrir, les faire vivre et surtout leur faire perdre de leur matérialité, les spiritualiser à travers une ornementation vivante. L'enthousiasme de Gaudi pour le naturalisme des formes ne connaît pas de limite. Il plie les matériaux traditionnels (la pierre, la brique, la céramique, le fer forgé) aux exigences d'un style personnel. « L'arbre est mon

L'enfant juif massacré et l'oie du Temple appartiennent aux ténèbres des augures. « Massacre des Saints Innocents ». Détail. Portail de l'Espérance.

maître, s'exclar
le tronc ; la toi
versants et son
section parabol
forment les lint
sion des couches
il n'existe pas
celle contenue
en l'occurrence
nourricière. « N
critères de l'or
notre époque,
géographique d
sance. Cette orn
basée sur notre
question d'imite
de créer un syst
harmonie avec l
climatologiques
droit, et c'est c
L'exaltation du
ornemental rév
nouveau, famili
qu'élaboré par t
tionnel commun
sation de l'humb
l'artisanat et de
aux nouvelles t

1 *Un garçon de to*
voulut le faire pos
disparaître ce doi
enfants !... ». 2
l'Hôpital de la Sa
reconnaît à droite
bras levé et casqué
et les fleurs destin

maître, s'exclame-t-il. La colonne est le fût, le tronc; la toiture est la montagne avec ses versants et son dôme; la voûte est la grotte de section parabolique; les parois des falaises forment les linteaux et les consoles par érosion des couches les plus tendres... ». Pour lui, il n'existe pas d'autre transcendance que celle contenue dans la substance elle-même, en l'occurrence son sol natal: la terre catalane nourricière. « Nous devons considérer les critères de l'ornementation en fonction de notre époque, de notre société, de l'espace géographique dans lequel elle prend naissance. Cette ornementation doit être simple, basée sur notre raison d'être. Il n'est pas question d'imiter un style quelconque, mais de créer un système de lignes et de courbes en harmonie avec les conditions topographiques, climatologiques et météorologiques de l'endroit, et c'est cela qui constituera un style. » L'exaltation du naturalisme et du réalisme ornemental révèle la quête d'un langage nouveau, familier, accessible à tous parce qu'élaboré par tous à partir du fonds traditionnel commun. Ce qui explique la valorisation de l'humble, du quotidien, et celle de l'artisanat et de ses prouesses en résistance aux nouvelles techniques industrielles avec leurs cadences mécaniques et leurs matériaux fonctionnels, le fer, le verre et le béton armé, déshumanisés, machinistes et sans âme.

La Nativité selon Gaudi

La polychromie est depuis les temps les plus anciens un élément essentiel de l'architecture en Catalogne. Gaudi rattachait cette tradition à la culture méditerranéenne et à l'art antique. Les monuments en Grèce étaient peints, et on sait par ailleurs que les couleurs étaient rendues plus rutilantes à l'aide de cire d'abeille. Gaudi déclarait la *Sagrada Familia* issue de la plus pure tradition hellénique et il cherchait à lui en donner les qualités esthétiques: netteté et rythme des lignes, harmonie des proportions, vigueur des formes accusées par la couleur.

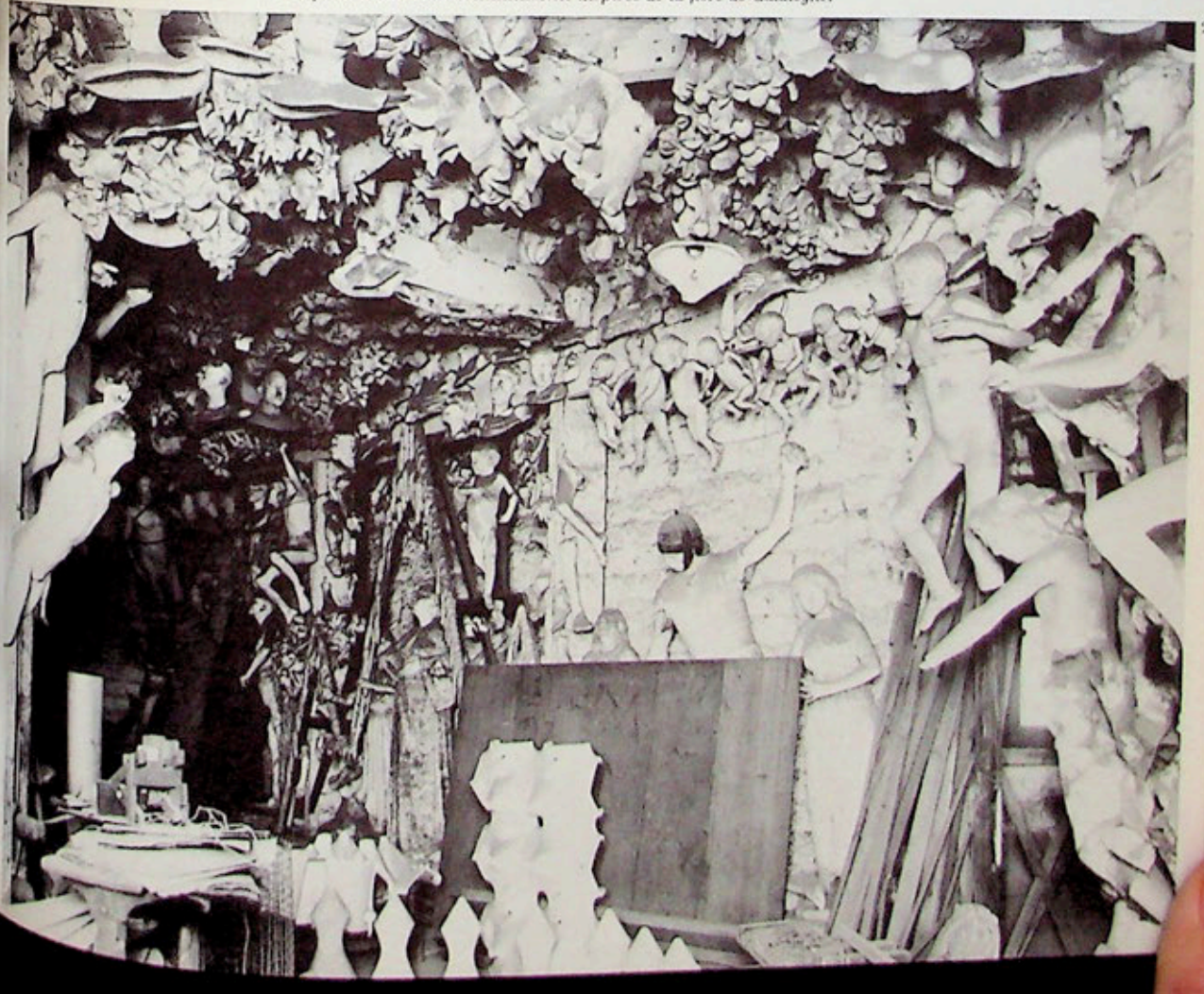
Il réserve la polychromie la plus intense aux parties basses du Temple, les moins accessibles au soleil. La façade de la *Nativité* s'ouvre par trois portails. Le porche médian représente la grotte profonde de Bethléem, surchargée de fleurs et de voltigements d'oiseaux. Des formes nébuleuses et imprécises émergent de l'archivolte qui devait être bleue comme une nuit claire d'hiver et constellée de fleurs blanches d'amandier et d'étoiles scintillantes. Les constellations du zodiaque y apparaissent dans l'exacte position, Taureau et Gémeaux, où elles se trouvaient la nuit de la naissance du Christ avec la grande étoile de l'Orient au-dessus du « Pecebre », la crèche catalane...

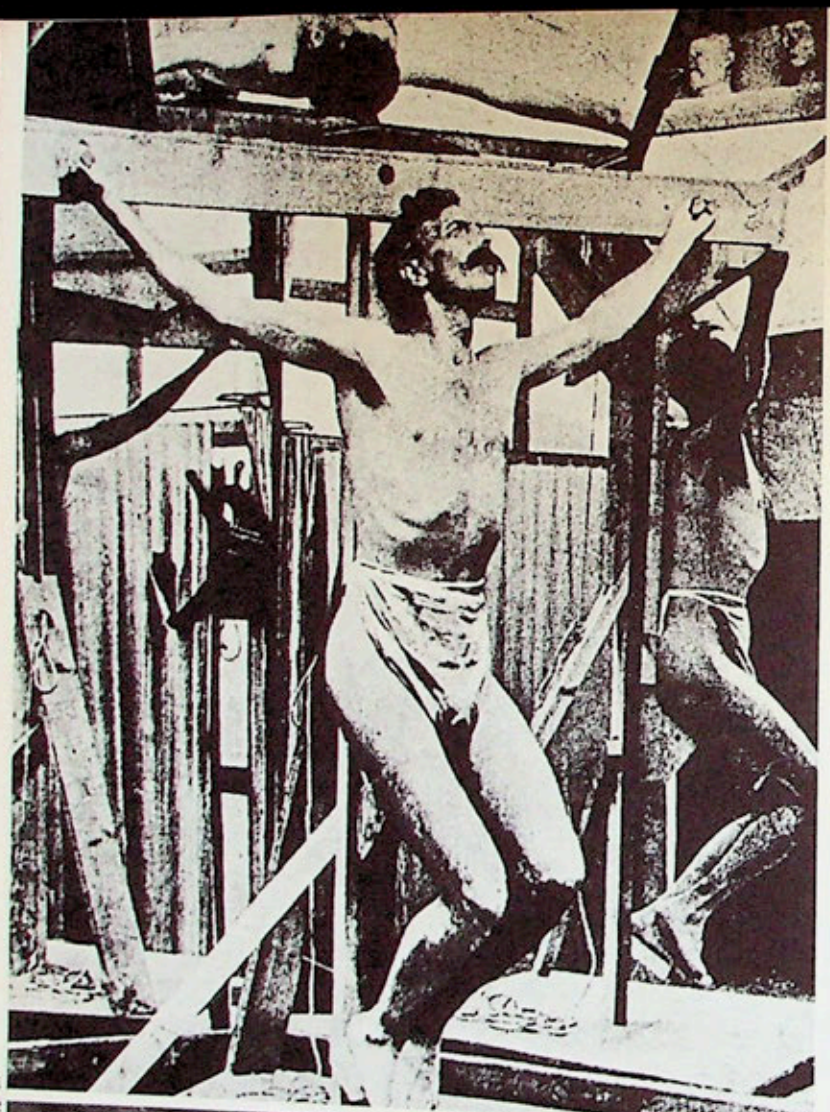
L'archivolte centrale de la façade actuelle devait être peinte d'un bleu profond comme les frontons des temples grecs, de telle sorte que les ombres des statues soient effacées et que les couleurs vives des sculptures se détachent mieux. Ainsi le rôle architectural des couleurs se superpose à une signification symbolique et liturgique.

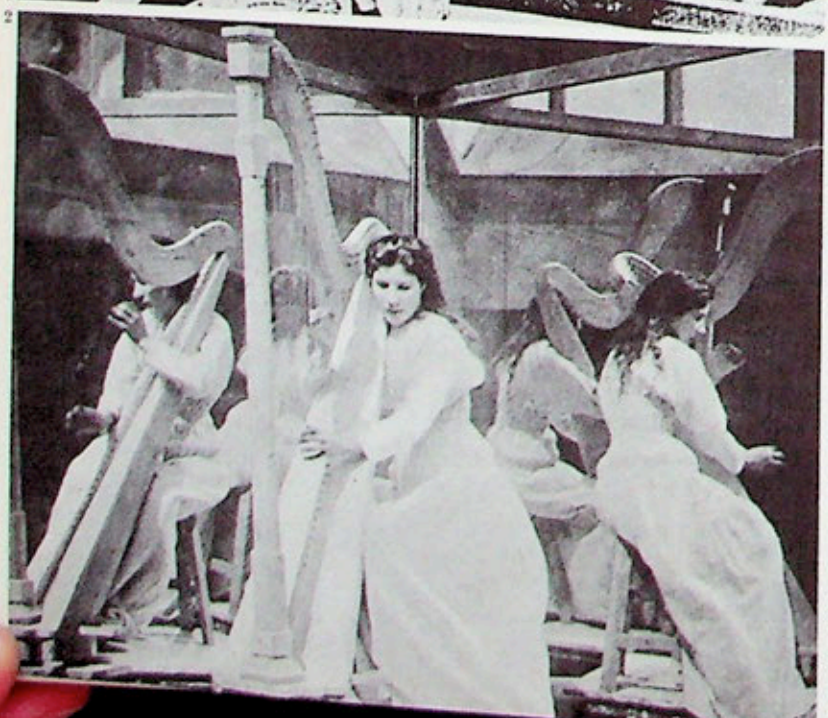
A droite, la Porte de l'Espérance avec la Fuite en Egypte, est aussi la plus proche de la mer. Elle est dédiée au règne de l'eau avec les lotus, les papyrus, les palmiers, les canards et la tortue d'eau palmée. Toute la végétation du Nil s'y épanouira en tons verts et violacés vers le haut.

Le portail de gauche ou Porte de la Foi avec Jésus apprenti charpentier, s'ouvre plus au nord vers les collines de Catalogne. Dédiée au règne de la terre avec la flore et les fruits des champs, sa végétation broussailleuse, et la tortue terrestre aux pattes griffues, la Porte

1 Un garçon de taverne, colosse de près de deux mètres découvert par Gaudi, fut le modèle du soldat romain du Massacre des Saints Innocents. « Lorsqu'on voulut le faire poser pour le moulage, on s'aperçut qu'il avait six doigts parfaits à chaque pied. Je le vois encore, raconte Juan Matamala. On voulut faire disparaître ce doigt de trop. Mais Gaudi s'insurgea: « Non, non! Il faut le conserver absolument, car c'est une anomalie, comme c'en est une de tuer les enfants!... ». 2 L'atelier de Gaudi. La réserve des moulages. — Gaudi et son sculpteur Lorenzo Matamala allaient faire des moulages de cadavres à l'Hôpital de la Santa Cruz proche du temple. On aperçoit accrochés au mur du fond de la réserve, des moulages de bébés morts pris par Matamala. On reconnaît à droite le bébé empoigné comme une grenouille par le soldat romain du groupe du Massacre des Saints Innocents: celui-ci est juste en-dessous bras levé et casqué. Tout autour les éléments analytiques, bras, jambes, mains, représentent différentes étapes du moulage. Au plafond, pendent les fruits et les fleurs destinés au portail de la Foi plein d'une riche ornementation inspirée de la flore de Catalogne.





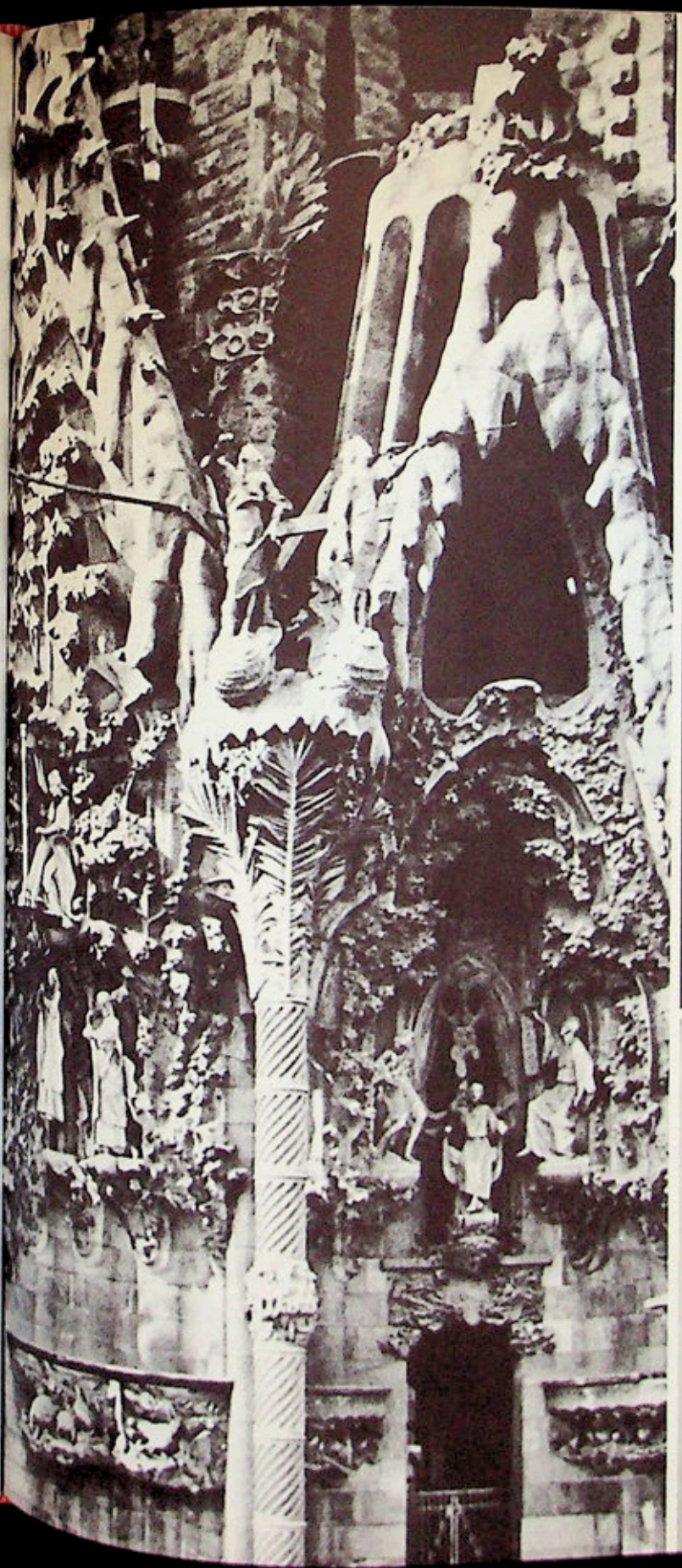


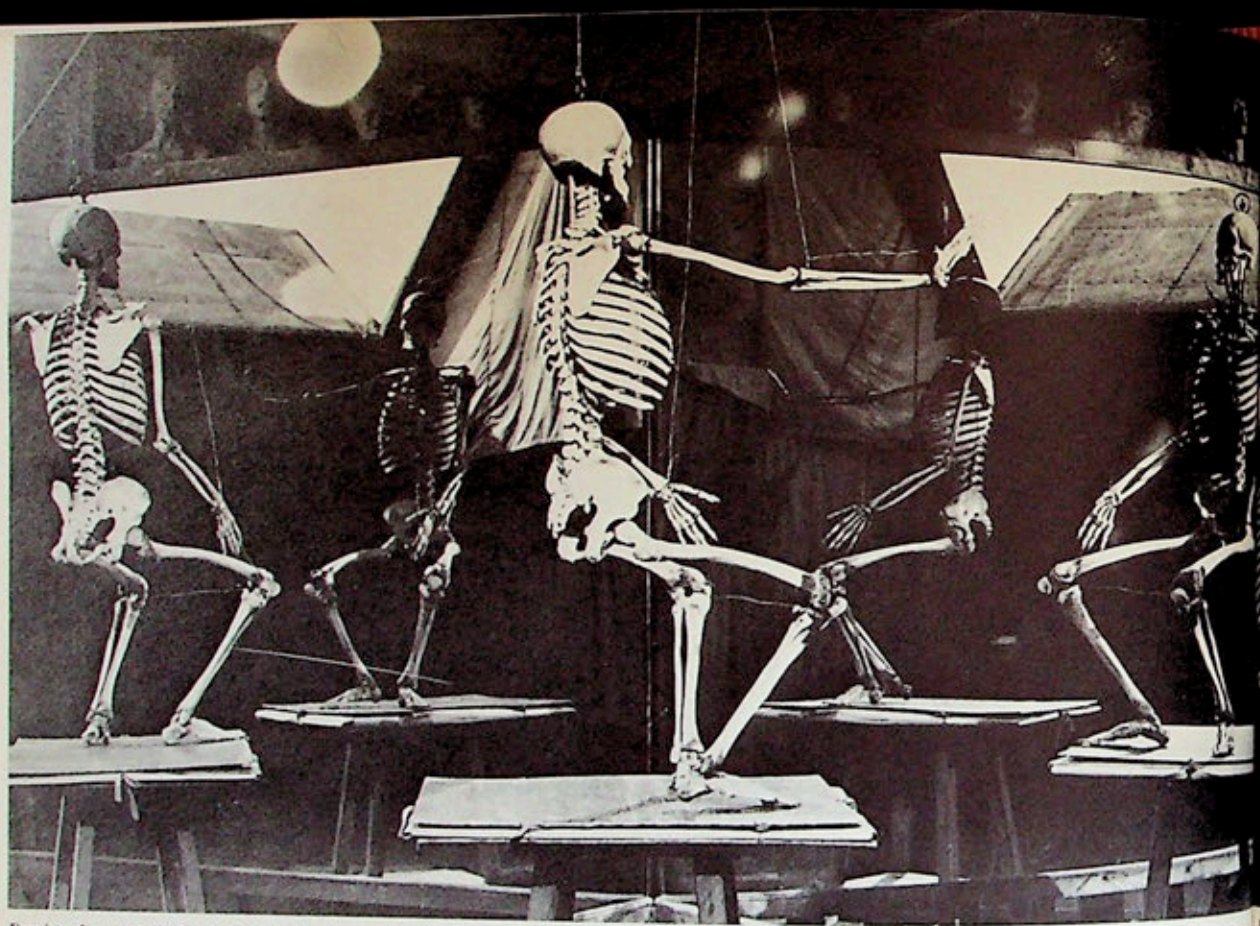
de la Foi sera couleur terre de Sienne comme les sables de Palestine.
Pour Gaudi, couleur et sculpture surabondante de la Porte de la Nativité correspondent à une poétique symbolique de la Création du monde. En fait tout répond à un but religieux, tout a un sens. On y voit des scènes tirées de l'Evangile mêlées à une pittoresque ornementation minérale, florale et animalière typiquement catalane. L'image du réel ouvre au surnaturel, au sacré.
La méthode de travail de Gaudi peut être comparée avec celle de Dali lorsque celui-ci dit: « Photographier Dieu est un acte de foi purissime, dans la plus profonde tradition médiévale... il s'agit, continue-t-il, d'exprimer sa vision par un acte intensément réaliste! Unamuno l'a dit une fois pour toutes: le réalisme est la cohérence du mysticisme!... » C'est ainsi que la *Sagrada Familia* dresse dans le ciel de Barcelone des palmes, des épis de pierre, des boutons floraux et les pédoncules hiératiques des pavots ramassés au pied de la cathédrale. Un rocher lisse du Montserrat surplombe la porte de l'Espérance. Une éclosion d'oiseaux aux ailes déployées fait palpiter la façade. Des gouttes de sang et de rosée ruissellent sur la pierre. Les oiseaux, les branches d'arbres, les étoiles, les bourgeons — comme trempés dans une pâte — semblent émaner de la masse de l'édifice... Les saints et les anges ont pour visage celui des paroissiens du temple.

Structure et forme

« Les éléments formels d'une œuvre doivent se souder, s'enchâsser, fusionner dans l'ensemble, perdre leur individualité et lui donner plus d'unité. Les formes continues sont les formes parfaites... »: pour Gaudi, architecte avant tout, la sculpture ne prend tout son sens qu'intégrée dans le corps de l'édifice. Architecture et sculpture ordonnées selon les mêmes lois, selon le même plan conceptuel, atteignent alors à l'unité organique. On retrouve pour chacune les mêmes étapes constructives: comme l'édifice est d'abord une structure rigoureuse, puis une sculpture enveloppante et enfin une polychromie, la statuaire est d'abord une attitude donnée par le squelette, puis une forme, la musculature, enfin une couleur, la peau. Toute forme n'est que l'enveloppe d'une structure intérieure. Celle-ci est fondamentale. C'est pourquoi Gaudi attache une si grande importance à l'étude du squelette qui charpente le corps humain: « L'expression de la forme est donnée et structurée par le squelette car il en est l'élément variable, souligne-t-il. Le reste n'est que détails qui de loin disparaissent. Le

1 *Etude corporelle aux miroirs. — Le modèle choisi était l'un des contremaîtres des tailleurs de pierre du chantier du temple. Gaudi trouvait que ses traits et son expression évoquaient particulièrement ceux du Christ. Comme lui, il avait 33 ans. La multiplicité des reflets permet d'embrasser d'un seul coup d'œil les diverses proportions du corps.* **2** *Etude aux miroirs d'un ange musicien.* **3** *Façade de la Nativité. Portail de la Charité. — Gaudi veut exprimer l'énergie vitale et l'impétuosité cosmique. Les corps des anges semblent s'arracher de la muraille vive. « La vision religieuse de Gaudi, pétrifiée dans ces quatre murs, s'élève subitement sur la terre comme un rocher déchiqueté à pic sur la mer de notre Costa Brava catalane, du côté de Gérone... » Francesco Pujols.* **4** *Ce crucifix de bronze, inspiré de la tradition romane catalane était destiné à l'oratoire de la Casa Batllo. Il fut réalisé par le sculpteur Carlos Mani sous la direction de Gaudi en 1907, selon la méthode des miroirs. On lui reprocha à l'époque le réalisme douloureux du corps agonisant.* **5** *Squelette métallique fabriqué par Gaudi.*





Passionné par ses recherches sur les structures, Gaudi avait chargé le sculpteur Lorenzo Matamala de lui procurer de vrais squelettes et de les lui apporter

l'atelier de la Sagrad

squelette est une structure mobile: on doit la considérer sous ses deux aspects par l'étude du squelette osseux et celle du mouvement de l'homme. »

La statuaire réaliste

L'intention de Gaudi en édifiant son temple est de s'adresser à la masse des gens. Sa statuaire, dans ses représentations ultra-nettes, est destinée non à une élite intellectuelle mais bien au peuple catalan. Chacun pourra identifier facilement la faune et la flore du pays sculptées dans leur simple réalité. Gaudi fuit l'abstraction formelle pour être clair et compris de tous. Car la *Sagrada Familia* a valeur d'enseignement: elle sera l'imagerie de la Bible, le « Livre des Pauvres ».

Pour saisir la vie dans son moment présent, Gaudi emploie le moulage et la photo, en raison de leur économie et de leur efficacité. Il obtient l'empreinte et la trace du réel dans sa vérité dynamique; c'est-à-dire à la fois comme forme et mouvement. « L'art est la vie qui est mouvement. Une statue ne doit pas être un moment de l'action, mais l'acte tout entier condensé. Les moulages et les clichés photographiques ne sont que la méthode pour conserver ce qui est fugitif dans la nature analysée: battements d'ailes, fumée, chute d'un corps, expression d'un regard ou d'un visage. Les matériaux empruntés à la nature même, animaux en liberté, personnages en mouvement, sont étudiés dans leur « réalité pittoresque ». Ce que l'architecte ne peut obtenir par le moulage, il le demande à la photo et les poses que ses praticiens n'imaginent pas, il les étudie sur des squelettes naturels ou artificiels. Pragmatique, il passe facilement d'une méthode à une autre.

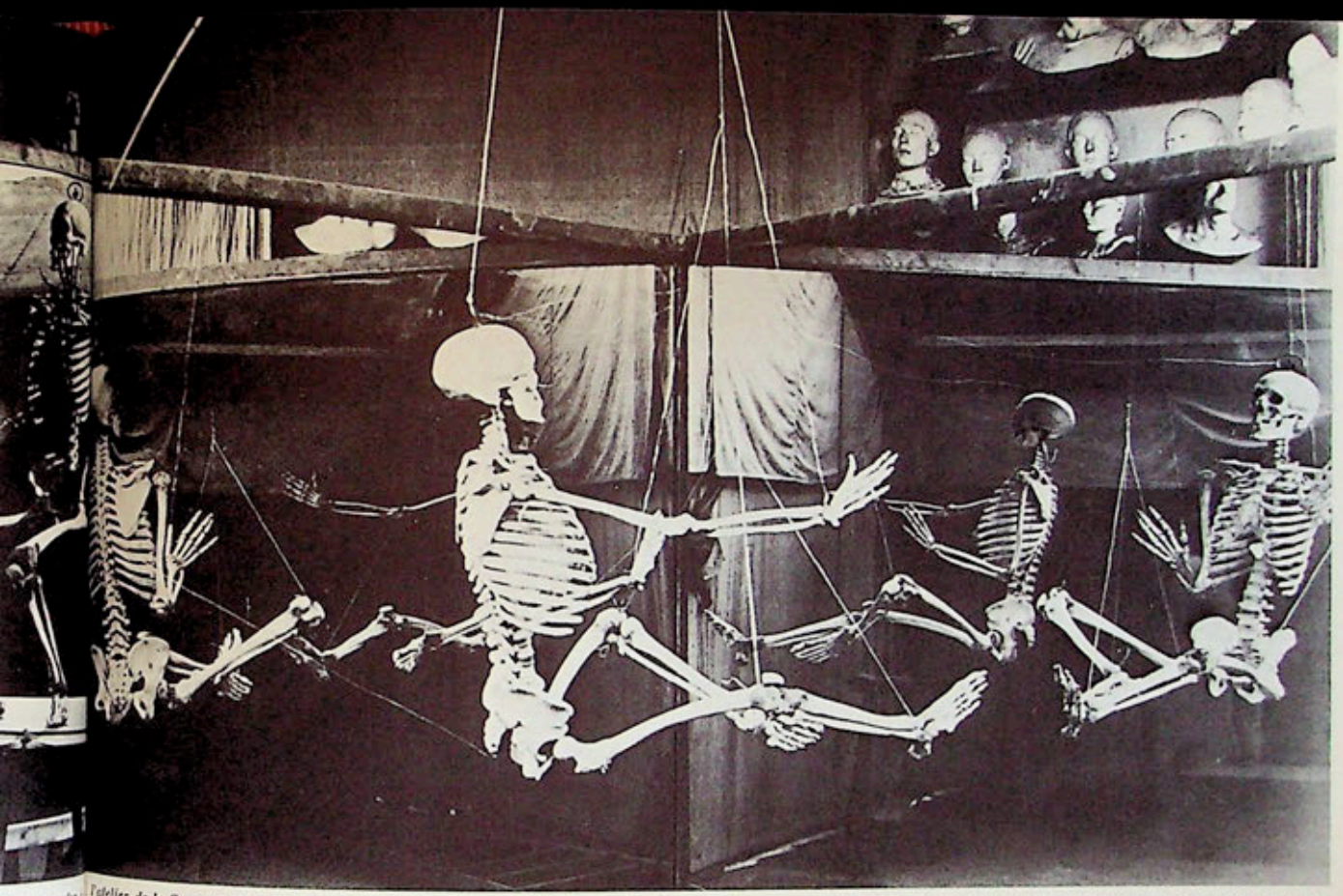
Les photographies des réserves de moulages aujourd'hui disparus, donnent une idée de l'abondant usage que Gaudi fait de la méthode. Toutes les pièces moulées sont stockées, numérotées, au-dessus des ateliers du Temple et dans une dépendance annexe: interchangeables, il est possible de les monter, de les assembler entre elles comme autant de pièces d'un meccano anatomique. Jusqu'à restituer le mouvement fixé par l'image. Ainsi chaque sculpture sera-t-elle d'une vérité emphatique, démonstrative et symbolique, dans la grande tradition pompier des « pecebres », ces crèches catalanes populaires dont les personnages polychromes sont souvent des moulages réalisés avec des modèles vivants. Chaque personnage est saisi dans un acte légèrement impossible à force de vérité. Et c'est là le plus étonnant: cette statuaire est à la fois une œuvre didactique absolument objective et une œuvre poétique. Les détails sont rigoureusement réalistes et l'ensemble atteint l'irréel.

Gaudi recherche les modèles de ses personnages bibliques parmi ses voisins, les gens du *Barri del Poblet* le quartier ouvrier de Barcelone. Dans son choix, Gaudi veut respecter et se rapprocher le plus possible de l'iconographie chrétienne traditionnelle. Il croyait retrouver dans la campagne de Tarragone cette ancienne colonie romaine, le type des empereurs et patriciens de Rome, et le type grec en Ampurdan avec le type phénicien chez les autochtones de l'île d'Ibiza. Bientôt l'atelier du Temple est une arche de Noé humaine. On y rencontre les gens les plus divers: l'évêque et le chiffonnier, le sous-officier et le chevrier, le garçon de taverne, les écoliers et les manœuvres du chantier, les amis peintres et poètes, l'âne d'un charretier. Chacun peut espérer devenir un saint de pierre...

Méthodes de travail

Après des études préliminaires sur de petits squelettes métalliques, Gaudi esquisse le volume de la future statue à l'aide de fil de fer. Puis le modèle vivant, souvent accompagné de la silhouette en fil de fer, est photographié entre un jeu de miroirs articulés; l'esquisse de la statue est fixée.

Le modèle pas
plâtre selon la po
ne permet pas to
voulu lorsque
drapés, ni la cho
C'est pourquoi
obtenu. On drap
en glaise des éto
La barbe et la
du chanvre end
Une copie en
grandeur définit
de pouvoir êtr
difficulté.
Les divisions so
blage futur des
de la poitrine,
L'ensemble est
prévu sur la faç
Car, suivant en
faisait corriger
de sa statuaire.
raccourcis vus
ajoute cinq à si
pierre au niveau
par tâtonneme
harmonieuses au
Après avoir des
les corrections s
pierre dégrossis,
Ainsi les humb



l'atelier de la Sagrada Familia. *Là, ils étaient photographiés dans toutes les positions pour saisir le mouvement du corps humain dans sa charpente osseuse.*

Le modèle passe alors dans la gangue de plâtre selon la pose recherchée. Mais le moulage ne permet pas toujours de rendre le mouvement voulu lorsque celui-ci s'exprime par des drapés, ni la chevelure.

C'est pourquoi on réduit de moitié le plâtre obtenu. On drape sur cette première maquette en glaise des étoffes pour l'étude du vêtement. La barbe et la chevelure sont fabriqués avec du chanvre enduit de plâtre.

Une copie en glaise est alors réalisée à la grandeur définitive, puis moulée en plâtre afin de pouvoir être sciée et tronçonnée sans difficulté.

Les divisions sont pratiquées selon l'assemblage futur des pierres: au niveau de la tête, de la poitrine, de la ceinture et des genoux. L'ensemble est alors hissé à l'emplacement prévu sur la façade.

Car, suivant en cela les principes grecs, Gaudi faisait corriger les déformations perspectives de sa statuaire. Les éléments qui paraissent raccourcis vus d'en bas sont allongés: on ajoute cinq à six centimètres d'épaisseur de pierre au niveau des sections jusqu'à atteindre par tâtonnement les proportions les plus harmonieuses au regard.

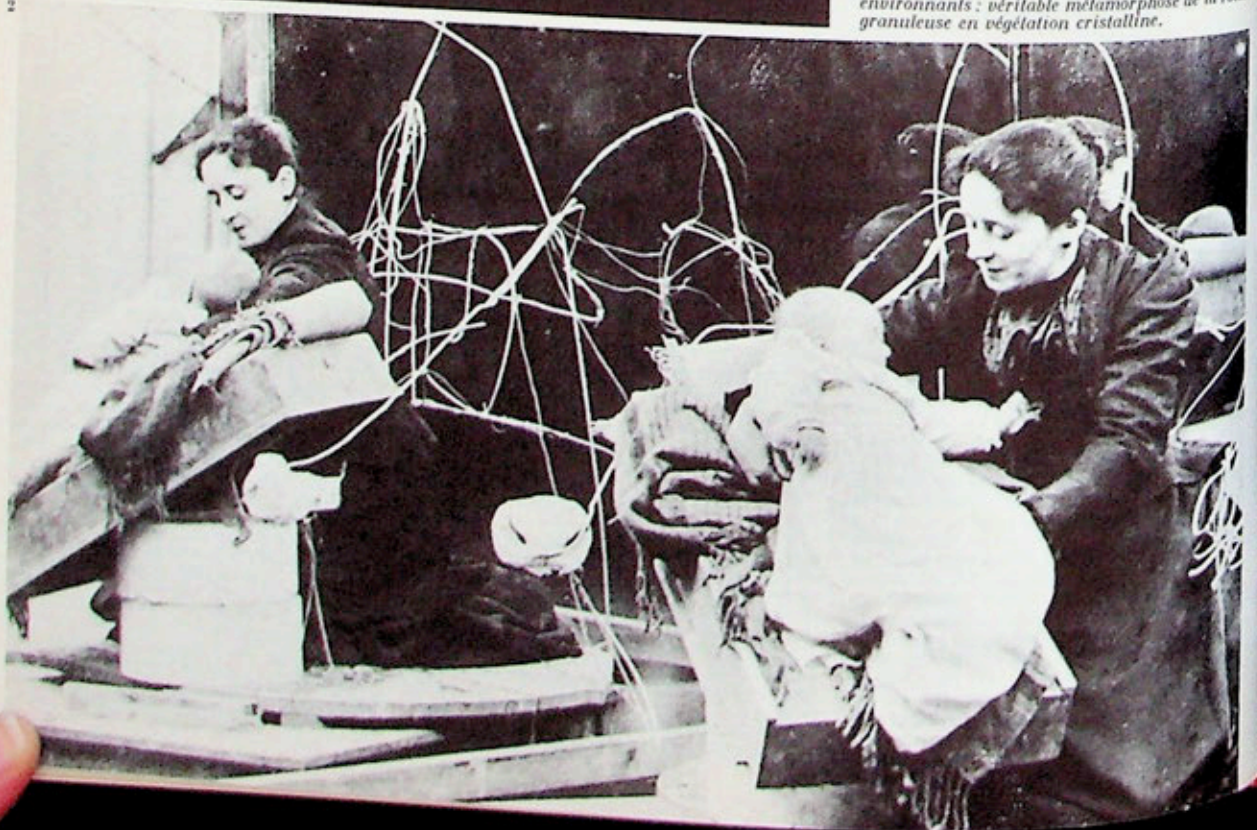
Après avoir descendu la maquette en plâtre, les corrections sont reportées sur les blocs de pierre dégrossis, et la statue est enfin taillée. Ainsi les humbles paroissiens de l'*Ensanche* et du *Barri del Poblet* sont-ils immortalisés dans la sculpture du Temple, « comme si, écrit José Rafols, la vie et l'art étaient une seule et même chose. » Seule la tour dédiée à l'apôtre Barnabé put être achevée quelques jours avant la mort de l'architecte le 10 juin 1926.

Depuis quelques années, Gaudi travaillait en collaboration avec les architectes Domingo Sugrañes et Francisco Quintina. Ceux-ci prennent la direction du chantier à la mort du maître. Juan Matamala est chargé par la Ligue du Temple de terminer les groupes pour la façade. Depuis son enfance il apprend son métier de sculpteur dans les ateliers de la *Sagrada Familia*. Il travaillera à la sculpture du Temple jusqu'en 1935, réalisant une vingtaine de statues prévues par Gaudi, en suivant fidèlement les principes de l'architecte.

La guerre civile et la disparition de Sugrañes en 1936, interrompirent tous les travaux. Les ateliers du Temple furent alors saccagés et incendiés. Toutes les archives disparurent. Dans les réserves, les moulages furent détruits et, sur la façade même, de nombreuses sculptures furent brisées à coup de pierre notamment tous les anges musiciens du portail central.

La volonté de réalisme chez Gaudi, son souci d'exactitude, son respect de la nature sont avant tout un acte de ferveur et d'humilité. « Gaudi voyait dans la vérité de la vie le reflet de la beauté éternelle, et dans chaque être une parcelle de Dieu... Mais dans son intention de rénover la sculpture en recherchant la vérité originelle — au lieu d'aller à l'origine véritable qui est Dieu et à son meilleur reflet qui est l'inspiration, Gaudi descend à ras de terre, de la terre du péché originel, avec la reproduction presque exclusivement mécanique des formes des hommes, des femmes et des enfants, des animaux et des plantes, imparfaits tels qu'ils sont, sans l'effort de l'artiste pour sublimer la création déchue... En ce sens la sculpture de Gaudi a quelque chose de tragique, écrivait en 1929 l'architecte José Rafols. — Il faut bien constater que la sculpture figurative de Gaudi a toujours « dérangé » et provoqué de violentes réactions négatives aussi bien chez ses admirateurs que chez ses détracteurs.

Le Temple de la *Sagrada Familia* n'est encore aujourd'hui qu'une immense façade derrière laquelle il n'y a rien. Elle se dresse dans toute sa splendeur de ruine grandiose, de sculpture monumentale avec ses éléments figuratifs, ses assemblages de formes géométriques et la multitude de ses symboles religieux. Les travaux en ont pourtant repris lentement en 1959. Mais pour beaucoup la *Sagrada Familia* est inachevable, à moins qu'un nouveau génie



n'apparaisse... Pour Dali: « Il est beaucoup mieux qu'elle reste comme une gigantesque dent cariée, pleine de possibilités!... ».

Si vous voulez en savoir davantage

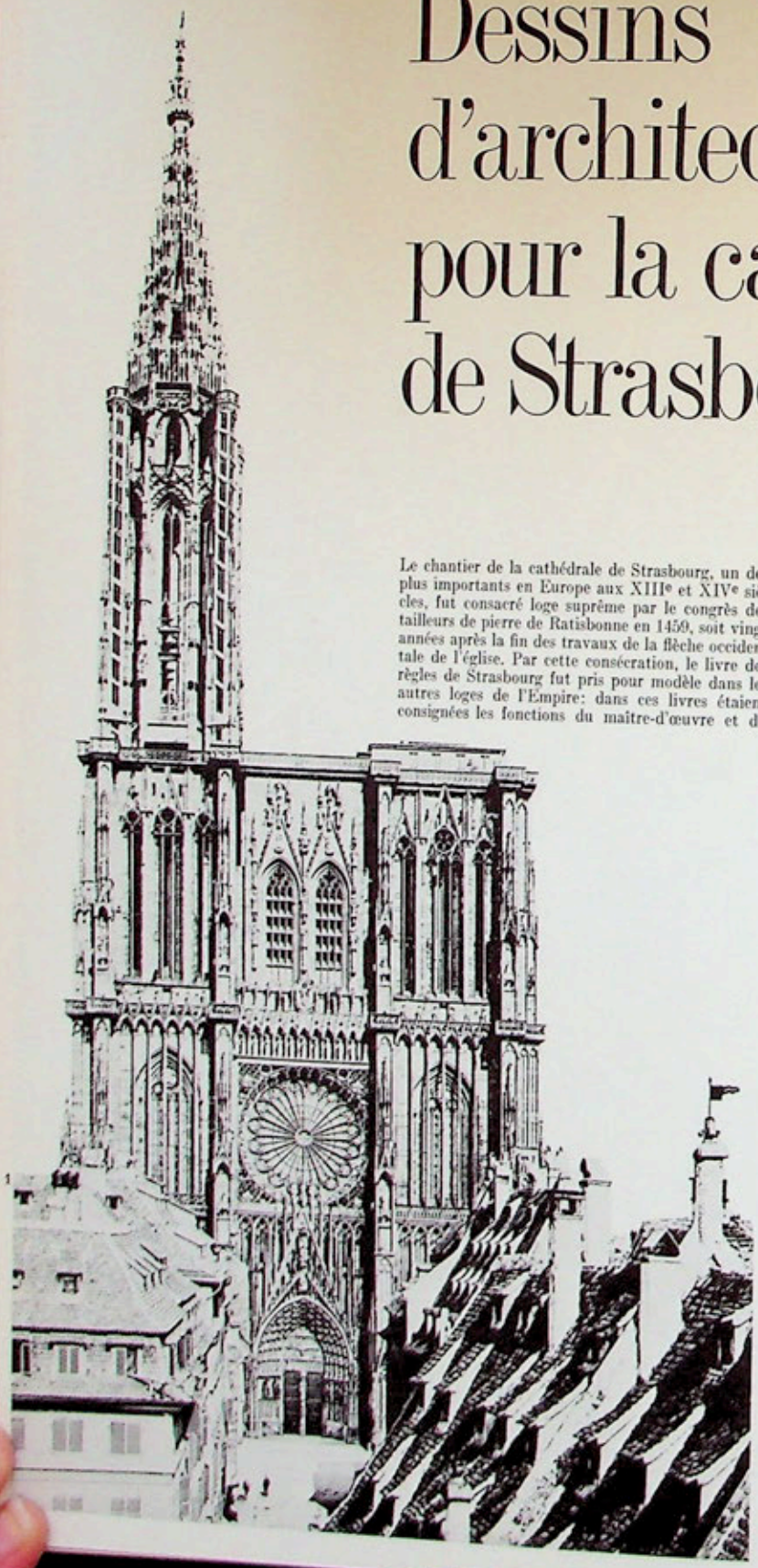
Lisez « Vision artistique et religieuse de Gaudi », par Robert Descharnes et Clovis Prévost, dont sont extraits les éléments de l'article que vous venez de lire. Cet ouvrage qui comporte une préface de Salvador Dali et un essai de Francesc Pujols, traduit par Dali, paraîtra dans le courant de l'été aux éditions Édita à Lausanne (Distribué par Vilo).

Parmi les nombreuses études consacrées à Gaudi, vous pouvez consulter également: Joan Bergos, *Antoni Gaudi, l'home i l'obra*. Ariel, Barcelona (texte catalan), 1954; E. Casanelles, *Nueva vision de Gaudi*. La Poligrafa, Barcelona, 1965; César Martinell, *Gaudi, su vida, su teoria, su obra*. Colegio de arquitectos de Cataluña y Baleares, 1967; José Rafols, *Antonio Gaudi*. Editorial Canosa, Barcelona, 1929; James J. Sweeney and Josep Ll. Sert, *Antoni Gaudi*. The architectural Press London, 1960.

1 *Etude aux miroirs. — Gaudi recherchait dans le choix de ses modèles la vérité expressive et non la qualité de la beauté plastique. Il voyait dans la vérité de la vie, le reflet de la beauté éternelle. Les enfants d'un collège de religieuses lui suggèrent les esprits angéliques.* **2** *Etude pour le groupe sculpté de la crèche. — Après ses études de structure sur des squelettes, Gaudi esquisse en silhouette, à l'aide de fil de fer, le volume de la future sculpture. Le modèle vivant accompagné de sa silhouette en fil de fer est placé devant les miroirs articulés. Une seule photographie permet d'analyser la forme future sous ses différents aspects.* **3** *Façade de la nativité. Portail de la Charité. — La crèche sous le dais de l'Etoile de Béthléem. Le groupe central de la Sainte Famille fut réalisé et mis en place en 1950. L'âne du premier plan fut moulé et sculpté par Lorenzo Matamala sous la direction de Gaudi, ainsi que tous les motifs ornementaux environnants: véritable métamorphose de la roche granuleuse en végétation cristalline.*

Dessins d'architecture pour la cathédrale de Strasbourg

par Roland Recht

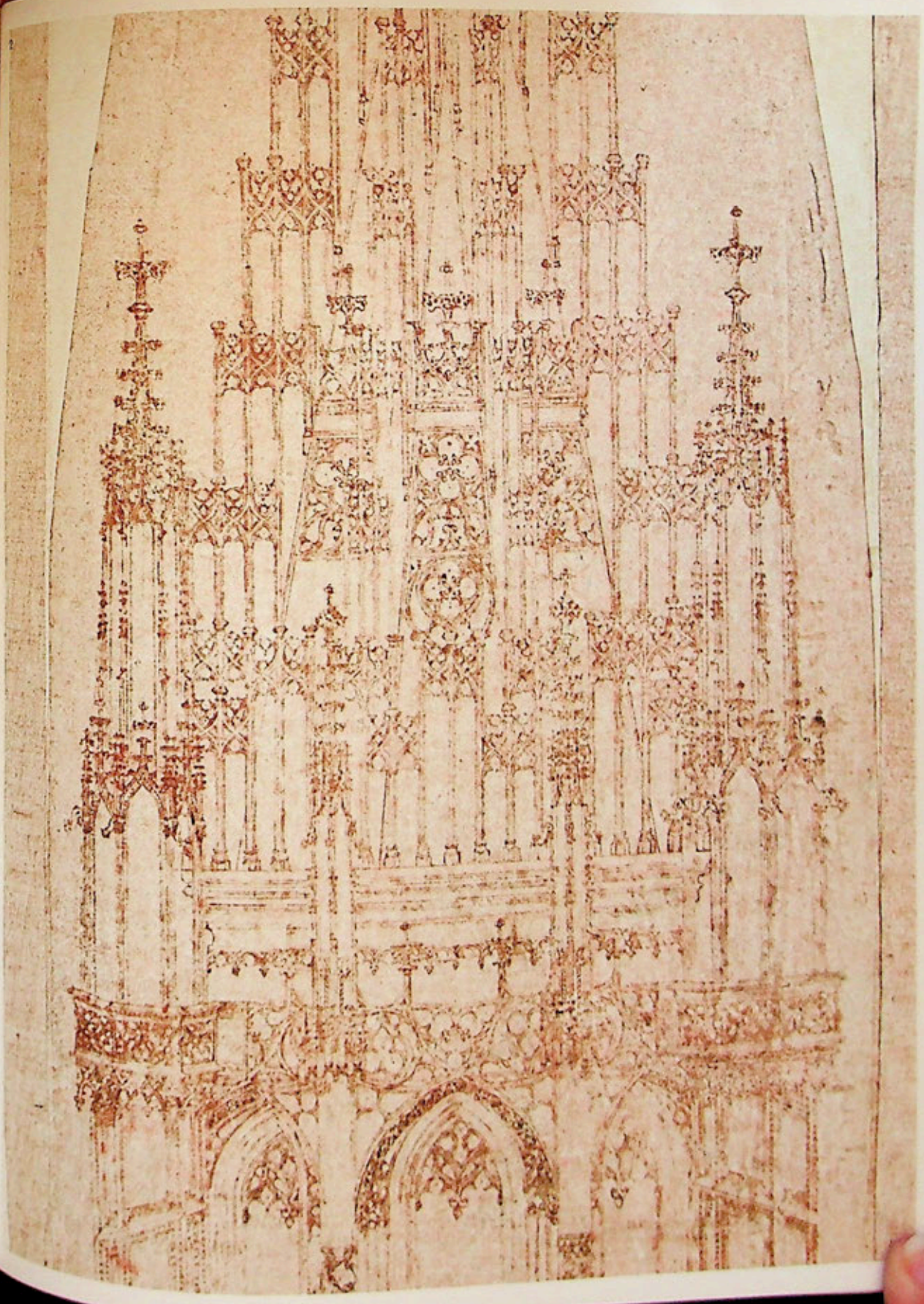


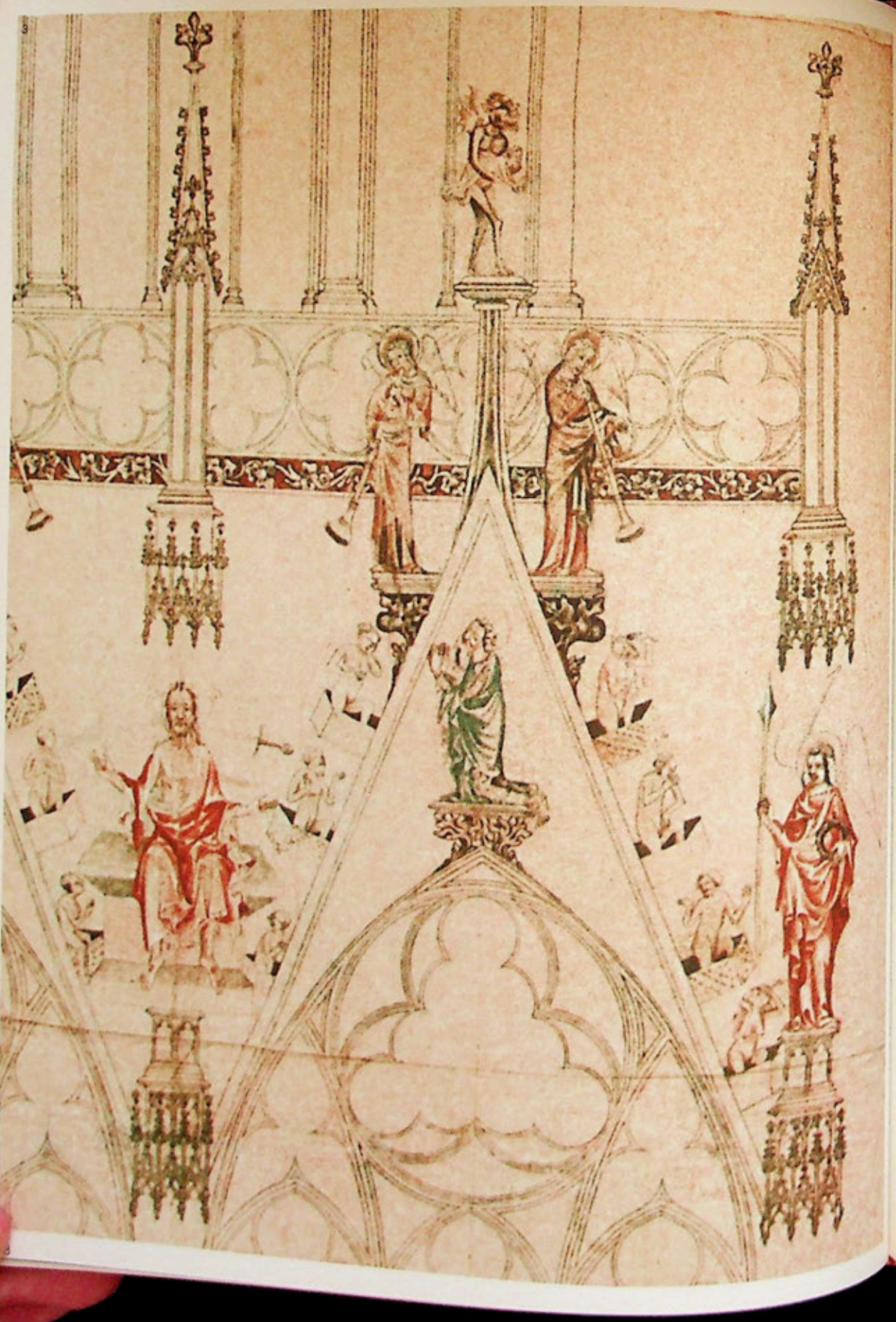
Le chantier de la cathédrale de Strasbourg, un des plus importants en Europe aux XIII^e et XIV^e siècles, fut consacré loge suprême par le congrès des tailleurs de pierre de Ratisbonne en 1459, soit vingt années après la fin des travaux de la flèche occidentale de l'église. Par cette consécration, le livre des règles de Strasbourg fut pris pour modèle dans les autres loges de l'Empire: dans ces livres étaient consignées les fonctions du maître-d'œuvre et du *partier* (c'est-à-dire de son suppléant), des ouvriers et des apprentis, le temps d'apprentissage, les rapports entre les diverses loges et la juridiction propre à chacune d'entre elles. Le texte des règles ne pouvait jamais quitter la loge à laquelle il appartenait et il était interdit de le recopier: ainsi, le maître-d'œuvre était tenu, chaque année, à en faire la lecture devant la corporation réunie.

Les tailleurs de pierre jouissaient de certains privilèges et d'une grande indépendance par rapport aux autres corporations: maître et ouvriers n'étaient pas obligés d'être reçus bourgeois d'une ville pour y exercer leur métier. Une loge constituait un tout indépendant à l'intérieur de la cité et cette indépendance exceptionnelle explique le secret qui entoure très vite la vie des loges et la transmission des règles du métier. Une abondante et médiocre littérature, née en plein Romantisme et vivante jusqu'à nos jours, a fait grand cas de ces secrets strictement professionnels pour leur donner une dimension ésotérique. Aujourd'hui, nous sommes relativement bien renseignés sur le fonctionnement et la structure des corporations de tailleurs de pierre en Angleterre et dans l'Empire, mais nulle part nous n'avons, à l'appui de notre investigation, un matériau aussi précieux qu'à Strasbourg: dans cette ville, grâce à l'adoption très précoce d'une structure administrative particulière, nous pouvons aujourd'hui reconstituer sept siècles de *vie des formes*.

En effet, l'existence d'une «Œuvre Notre-Dame», qui avait pour mission de recueillir et de gérer toutes les ressources et notamment les legs et les dons destinés à la construction et à l'entretien de la cathédrale de Strasbourg, est attestée par des lettres d'indulgence publiées entre 1190 et 1202 par l'évêque Conrad II. L'administration de ces biens, d'abord placés sous le contrôle de l'évêque, passa en 1263 sous celui des chanoines puis, en 1286, sous celui de la municipalité qui l'a maintenu jusqu'à nos jours. Grâce à cette institution, nous conservons encore un ensemble d'une vingtaine de projets pour la cathédrale, projets tantôt partiellement abandonnés, tantôt exécutés, mais qui témoignent tous, au long des siècles, de la vitalité prodigieuse du chantier strasbourgeois. D'autres loges impériales nous ont légué des documents semblables: des projets pour les tours de façade d'Esslingen, de la cathédrale de

1 *La cathédrale de Strasbourg, d'après une photographie ancienne.* **2** *Projet de Hans Hammer pour la flèche sud de la cathédrale (détail). Vers 1490 revait l'idée d'une façade à deux tours qui, semble-t-il, avait été abandonnée depuis un siècle. Nous avons conservé le plan et l'élévation de cette tour (voir fig. 5 et 11).*





francfort et de Fri
la façade de Cologne
ne pouvons suivre, a
d'un monument. Si
court sont des note
intérêt prodigieux, l
œuvres achevées q
comme disait Le Co
soit l'architecture. Il
produite, dans un
comme Strasbourg,
neuves venues aussi
que de l'est (aux X
Dès le XIIIe siècle
Dame était installée
des services admini
l'atelier des tailleur
bâtiments qui abri
d'art, allant du XI
L'Œil nº 79/80), o
1347, l'aile occident
de 1578 à 1582 par le
Hans-Thomas Uhlb
l'œuvre occupent le
salle de la loge sub
des administrateurs
Les dessins antérieu
plupart à la cathédr
en grande partie au
ils n'ont été publi
catalogue adopte l
numérotation, les
giques. Je préfère en
en trois catégories: l
ou partiellement, le
les relevés.

LES PR

Avec le projet B (fi
façade: « *Il est proi*
science des proportion
qui font peut-être de
mesure la plus raffiné
écrit Fotillon. Selon
les dessins d'architec
la moitié nord de l'
vaste écran de colo
et de pinacles. Il co
incomplet et que c
dessin de la rose) so
de la tour, ainsi qu
none, furent ajoutés
XIVe siècle.
Avec le projet B, no
grandes façades de
ici le déploiement d
du mur superpose à l
de dentelle verticale
qui a fait inventer à
dubible de *Massurer*
si graphique, fut réa
du portail latéral: l
ayant été posée le 2
de Lichtenberg, le de
cette date. Du maît
réalisation, nous ne
les années quatre-vi
du chantier de Stras
travaillé à l'érection
grandiose étant la ro
subtile est au second
fronçons ajoutés de
Maître Erwin est sans
dessin de l'Œuvre No
mais reproduit une

3-4 *Projet de Michel*
du beffroi (détail pag
les parties inférieures
des apôtres). Non seu
vraisemblablement réalisé mais
retrouvé sa signification
aurait dessiné d'élever

francfort et de Fribourg-en-Brisgau ainsi que pour la façade de Cologne, mais dans aucun de ces cas nous ne pouvons suivre, autant qu'à Strasbourg, la genèse d'un monument. Si les dessins de Villard de Honnecourt sont des notes, souvent prises en hâte, d'un intérêt prodigieux, les projets de Strasbourg sont des œuvres achevées qui nous permettent d'apprécier, comme disait Le Corbusier, la manière dont on *pense l'architecture*. Ils nous montrent comment s'est produite, dans un lieu de rencontres artistiques comme Strasbourg, la réception des idées les plus neuves venues aussi bien de l'ouest (au XIII^e siècle) que de l'est (aux XIV^e et XV^e siècles).

Dès le XIII^e siècle, la maison de l'Œuvre Notre-Dame était installée à l'emplacement actuel: à côté des services administratifs et financiers se trouvait l'atelier des tailleurs de pierre et des maçons. Les bâtiments qui abritent aujourd'hui les collections d'art, allant du XII^e siècle à la Renaissance (voir L'Œil nº 79/80), ont été élevés, l'aile orientale en 1347, l'aile occidentale et le bel escalier qui les relie de 1578 à 1582 par le maître d'œuvre de la cathédrale Hans-Thomas Uhlberger. Les services modernes de l'œuvre occupent le troisième étage, mais l'ancienne salle de la loge subsiste au rez-de-chaussée et celle des administrateurs au premier étage.

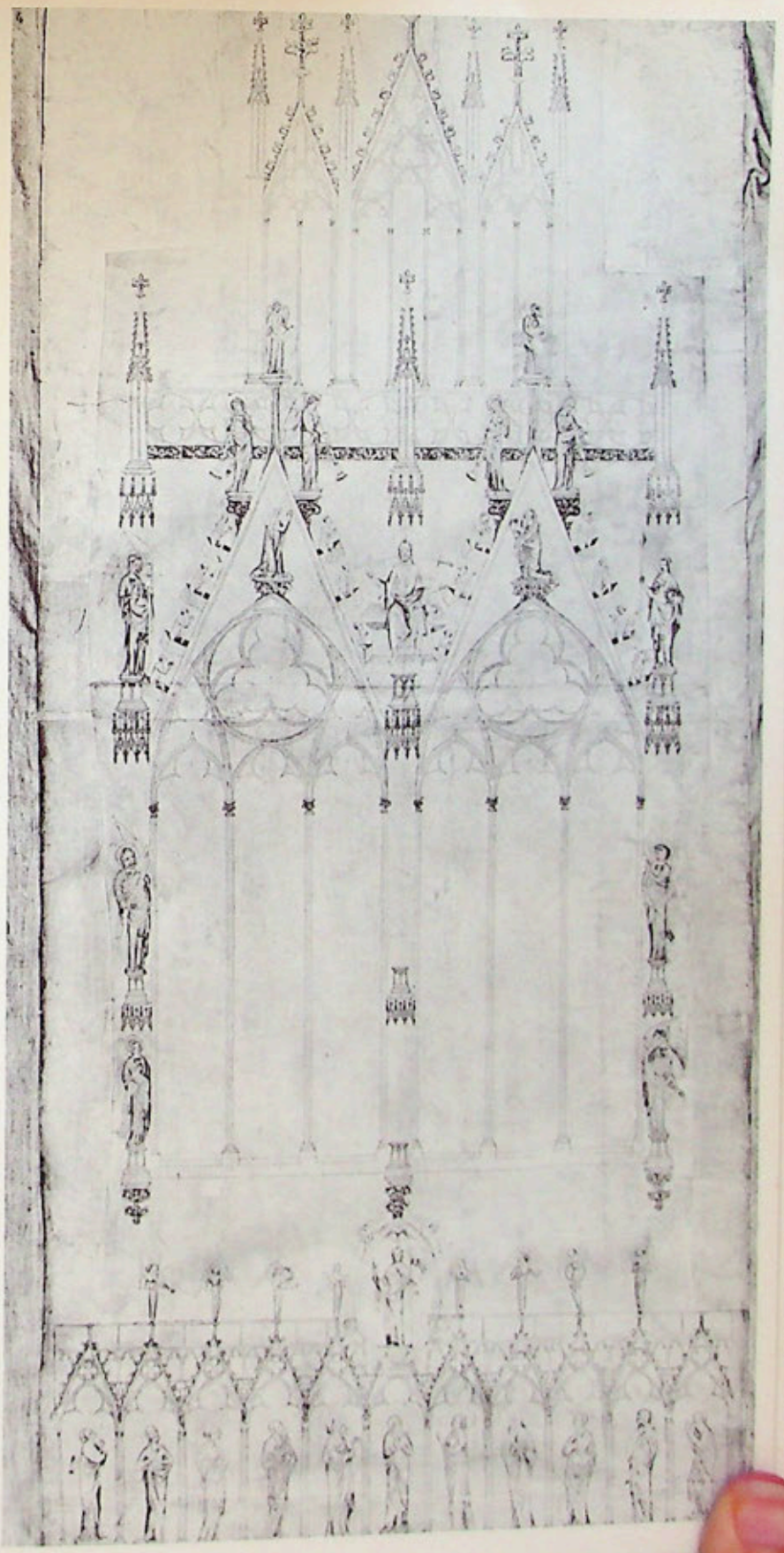
Les dessins antérieurs à 1550 et se rapportant pour la plupart à la cathédrale de Strasbourg, sont exposés en grande partie au musée de l'Œuvre Notre-Dame: ils n'ont été publiés que fragmentairement. Leur catalogue adopte la classification par lettres ou la numérotation, les deux systèmes était chronologiques. Je préfère entreprendre ici un regroupement en trois catégories: les projets exécutés intégralement ou partiellement, les projets non exécutés et enfin les relevés.

LES PROJETS EXÉCUTÉS

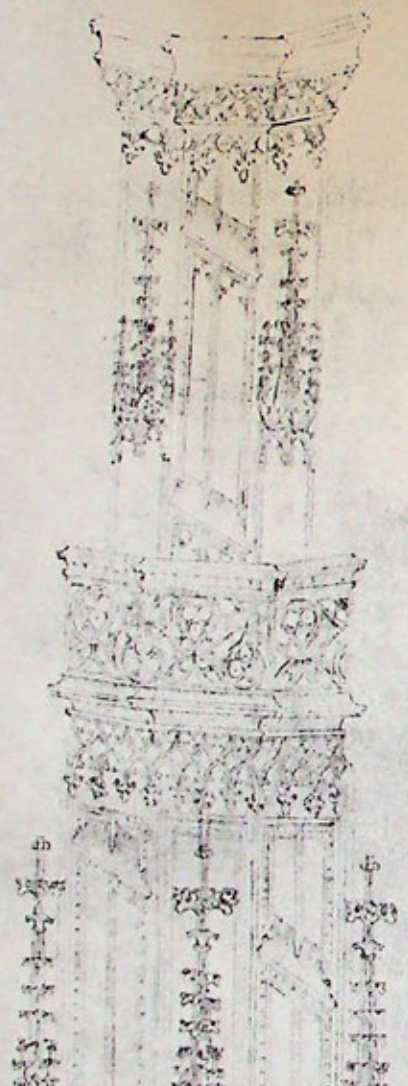
Avec le projet B (fig. 9) commence l'histoire de la façade: « *Il est probablement le dernier mot de cette science des proportions et de cette harmonie géométrique qui font peut-être de l'architecture de cette période la mesure la plus raffinée du génie classique en Occident* », écrit Focillon. Selon une convention courante dans les dessins d'architecture au Moyen Age, il représente la moitié nord de l'élévation d'une façade. C'est un vaste écran de colonnettes, d'arcs brisés, de gâbles et de pinacles. Il convient de noter que le dessin est incomplet et que certaines parties (notamment le dessin de la rose) sont peu lisibles: le couronnement de la tour, ainsi que les arcatures au-dessus de la rose, furent ajoutés ultérieurement — peut-être au XIV^e siècle.

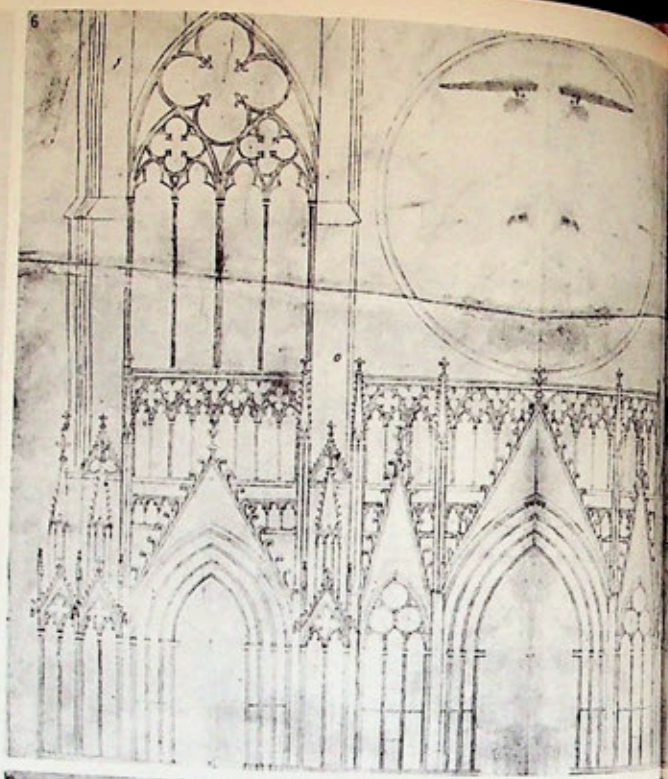
Avec le projet B, nous sommes dans la tradition des grandes façades de Reims et d'Amiens, certes, mais ici le déploiement des arcatures harpées au-devant du mur superpose à la réalité architecturale un écran de dentelle verticale, véritable réseau monumental qui a fait inventer à Georg Dehio l'expression intraduisible de *Masswerkstil*. Ce projet, d'une élégance graphique, fut réalisé jusqu'au sommet du gâble du portail latéral: la première pierre de la façade ayant été posée le 25 mai 1277 par l'évêque Conrad de Lichtenberg, le dessin doit être de peu antérieur à cette date. Du maître d'œuvre qui en entreprit la réalisation, nous ne savons guère le nom; mais dans les années quatre-vingts, maître Erwin prit la tête du chantier de Strasbourg. Il semble qu'il ait encore travaillé à l'érection des portails, son œuvre la plus grandiose étant la rose centrale à l'étage. Sa dentelle subsiste est au second plan, tandis que son cadre, aux évidements ajourés de rosettes, est placé en avant.

Maître Erwin est sans doute l'auteur du projet C: le dessin de l'Œuvre Notre-Dame n'est pas autographe, mais reproduit une copie conservée au musée de



3-4 *Projet de Michel de Fribourg (1385) pour l'étage du beffroi (détail page ci-contre): le dessin reproduit les parties inférieures déjà exécutées (jusqu'à la galerie des apôtres). Non seulement ce projet ne fut pas entièrement réalisé mais des modifications ultérieures lui retirèrent sa signification première: un grand massif carré devait s'élever à la place de la façade à tours.*

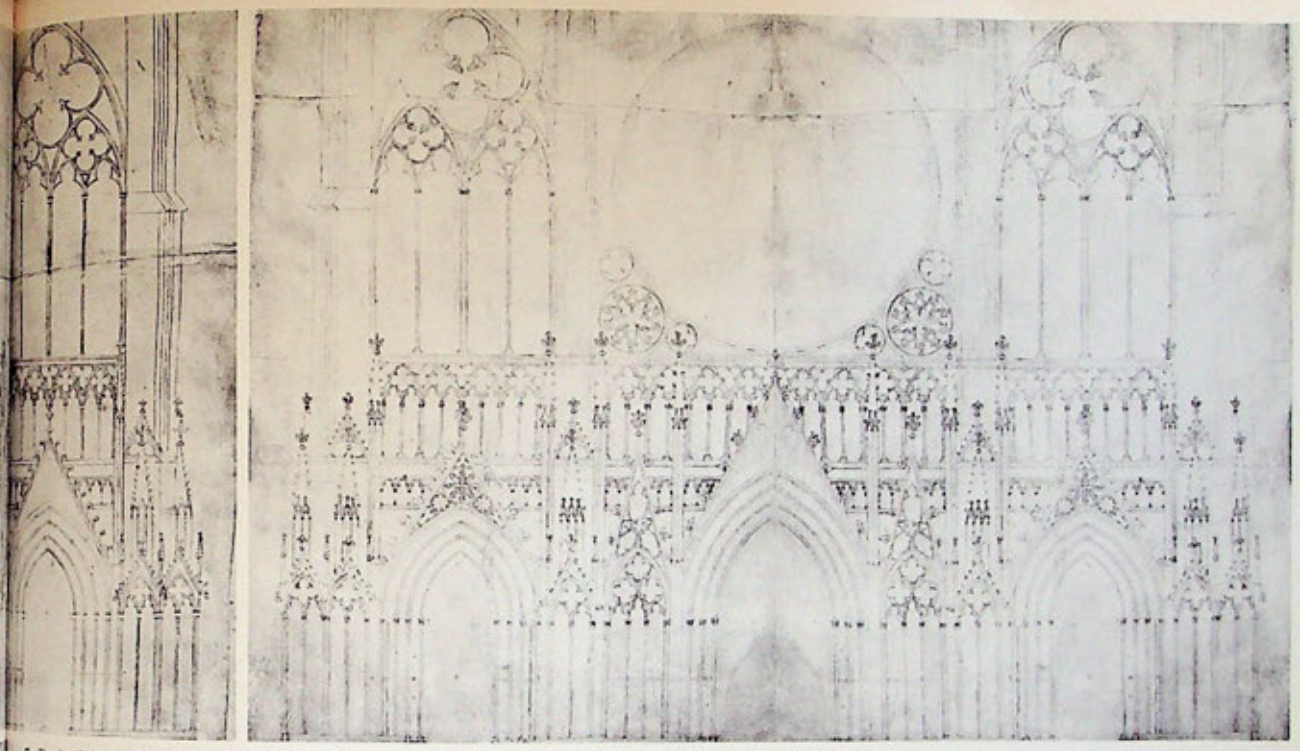




5 *Projet de Hans I*

6 *« Projet A » (dou*
on abandonna l'idé
(fig. 8). 7 *« Proj*
d'un perdu, le plus
rieure de la façade
fut assez fidèlement
on ignore le nom, q
drales françaises. I

Nuremberg exécut
Jacques Arhardt,
Durlach, d'après l'
de cette famille et
château de Durlach
de la maîtrise d'
actuelle tout le ré
ce projet, à la diffé
plarées de part et
projet, au même ni
Maître Erwin a au
l'élévation intérieu
c'est une véritabl
architectes françai
Dame de Paris et
longe, au bas du m
côtés de la nef de
type. C'est, de tous
été le plus fidèleme
que par quelques d
En 1582, on avait
cathédrale jusqu'a
rone était surmonté
pensait place la Vie
que Michel de Frib
de Strasbourg. Ma
de Gmünd et le new
à Prague comme ar
Dans la deuxième
se constituent pa
d'architectes, mais
en Bohême et sur le
pères pour donner
parlérien. La pensé
une étage essentiell
monumentale: il dé
les deux tours pour



5 *Projet de Hans Hammer pour la flèche sud de la cathédrale. Détail de la partie haute (voir aussi fig. 2 et 11).* 6 *« Projet A » (doublé), dessiné après 1255, alors qu'on élevait la nef de style rayonnant. Peu de temps après, on abandonna l'idée de construire une nouvelle façade. Il faut attendre 1275 pour trouver un nouveau projet (fig. 8).* 7 *« Projet A' » (doublé) dérivé du précédent, complété par des éléments empruntés à un projet aujourd'hui perdu, le plus proche, semble-t-il de ce qui fut réellement exécuté.* 8 *« Projet D », montrant l'élévation intérieure de la façade occidentale. Ce dessin est sans doute l'œuvre autographe de Maître Erwin (mort en 1318). Il fut assez fidèlement respecté dans l'exécution.* 9 *« Projet B », exécuté vers 1275. C'est l'œuvre d'un architecte dont on ignore le nom, qui connaissait Notre-Dame de Paris et s'était familiarisé avec les chantiers des grandes cathédrales françaises. Il ne fut exécuté que partiellement, à partir de 1277. Maître Erwin le modifia considérablement.*

9

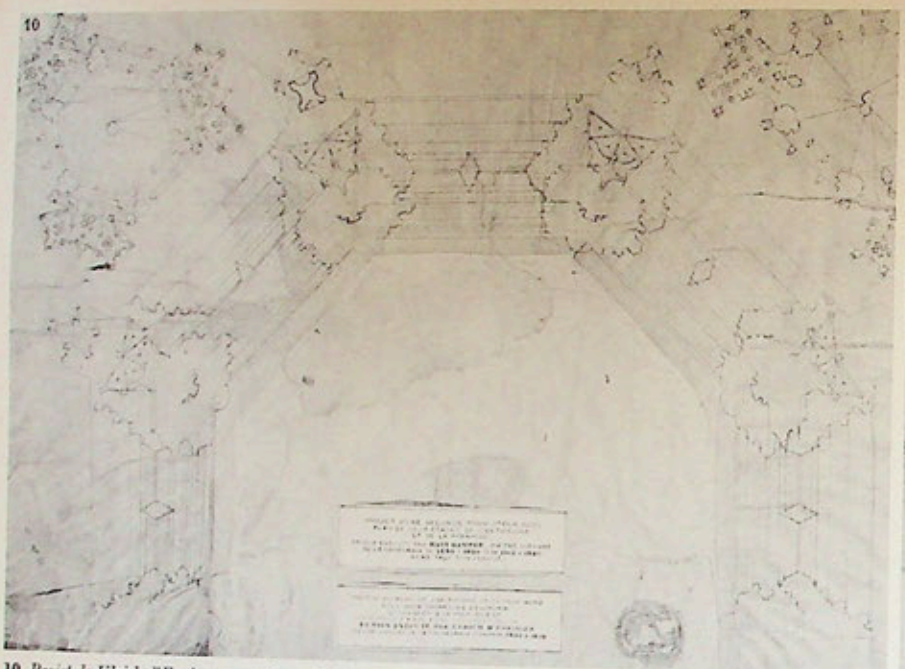
Nuremberg exécutée au XVII^e^ siècle par Jean-Jacques Arhardt, ingénieur du margrave de Bade-Durlach, d'après l'original qui était alors la propriété de cette famille et qui a péri dans un incendie du château de Durlach. Ce dessin devait dater du début de la maîtrise d'Erwin: on trouve dans la façade actuelle tout le répertoire ornemental contenu dans ce projet, à la différence essentielle que les arcatures placées de part et d'autre de la rose s'arrêtent, sur le projet, au même niveau supérieur que la rose.

Maître Erwin a aussi dessiné le projet D (fig. 8) de l'élévation intérieure du mur de front occidental: c'est une véritable façade intérieure, comme les architectes français en avaient imaginée à Notre-Dame de Paris et à Meaux. De plus, l'auteur projette, au bas du mur, les arcatures latérales des bas-côtés de la nef de 1240, mais en modernisant leur type. C'est, de tous les projets conservés, celui qui a été le plus fidèlement suivi. Il ne diffère de la réalité que par quelques détails mineurs.

En 1298, on avait élevé les tours nord et sud de la cathédrale jusqu'au niveau de la plate-forme et la nef était surmontée d'une rangée de onze niches où prenait place la Vierge entourée d'apôtres. C'est alors que Michel de Fribourg prit la direction du chantier de Strasbourg. Maître Michel était le fils de Jean de Gmünd et le neveu de Peter Parler qui travaillait à Prague comme architecte de l'empereur Charles IV. Dans la deuxième moitié du XIV^e^ siècle, les *Parler* se constituent pas seulement une grande famille d'architectes, mais leurs œuvres laissées en Souabe, en Bohême et sur le Rhin supérieur sont assez homogènes pour donner naissance à un véritable style parlérien. La pensée de Michel de Fribourg marque une étape essentielle dans la conception d'une façade monumentale: il décide de combler l'intervalle entre les deux tours pour donner à la façade de Strasbourg l'aspect d'un grand bloc presque carré (fig. 3 et 4). Sa conception est caractérisée par le refus des tours et des flèches, de toute ponctuation verticale, ce qui explique pourquoi il a couronné la croisée du transept d'une *mitre*, dont le sommet ne dépassait guère la ligne faîtière de la nef — cette *mitre* doit être prochainement reconstituée par le Service des Monuments historiques, à la place de la tour de croisée actuelle qui date du XIX^e^ siècle. Pour la première fois depuis l'érection des portails apparaît aussi un important programme sculpté, sur le thème du Jugement dernier. Ce projet a été partiellement réalisé mais a perdu sa signification par le retour, à la fin du siècle, à l'idée d'une flèche au-dessus de la plate-forme. Viollet-le-Duc l'a jugé avec beaucoup de sévérité: « *Le beffroi central, entre les deux tours, est une adjonction monstrueuse qui change absolument les proportions de cette façade, adjonction inutile et qui doit tourmenter les Steinbach* (lire: Erwin et son fils Jean) *dans leur tombe, si toutefois les architectes, dans l'autre monde, ont connaissance des changements qu'on fait subir à leur œuvre, ce qui serait pour tous, sans exception, un supplice continuel* ».

Quoi qu'il en soit, c'est un très beau dessin que Michel de Fribourg nous a laissé (fig. 3 et 4): les figures, rehaussées au lavis, sont traitées dans ce *style adouci* qui se répand dans la peinture européenne à la fin du XIV^e^ siècle, notamment dans la peinture de Bohême aux environs de 1370. Dans ce projet apparaît le premier exemple d'une intégration parfaite d'un programme plastique (avec indication des couleurs et des ombres) dans un ensemble architectural dessiné.

En 1399, le maître Ulrich d'Ensingen est revenu à l'idée d'une façade surmontée de tour(s). Son projet est aujourd'hui conservé à Berne, où il fut emporté au XV^e^ siècle par le fils d'Ulrich, Matthieu d'Ensin-



10 *Projet de Ulrich d'Ensingen pour la moitié du plan de l'octogone de la tour nord, avec deux tourelles d'escalier. Ulrich d'Ensingen fut maître d'œuvre en même temps à la cathédrale d'Ulm et à celle de Strasbourg, entre 1399 et 1419 (voir fig. 12 et 13).* **11** *Projet de Hans Hammer pour la flèche sud. Plan du 2e étage de l'octogone et de la pyramide. Ce projet est superposé à des relevés des parties inférieures du massif occidental.* **12-13** *Un des huit «spectateurs» placés à l'extrémité des tourelles d'escalier de l'octogone de la flèche. Ici, Ulrich d'Ensingen s'est fait représenter, avec un écu portant son signe, regardant le sommet de la flèche pyramidale où devait être placée une Vierge à l'Enfant. Nous avons conservé d'autres portraits d'architectes à Strasbourg: celui de Nicolas de Haguenau sur la tribune des chantres qui regarde le pilier du Jugement Dernier; celui de Conrad Sifer, accoudé au-dessus d'un cadran solaire, sur la façade sud du transept.*

gen. Mais à Strasbourg subsiste un plan réduit à la moitié de la tour nord et de deux tourelles d'escalier (fig. 10). Au revers de ce projet, figurent des relevés des parties méridionales du massif occidental à différents niveaux.

Il est très remarquable que la maîtrise d'Ulrich soit survenue au lendemain d'une déposition globale du procureur de la fabrique, du chapelain, du maître-d'œuvre et de deux surveillants de l'œuvre. Ce bouleversement devait résulter des querelles qui n'avaient pas tardé à surgir au sein de l'administration, à propos du projet de Michel de Fribourg. La nouvelle administration mise alors en place aura pour premier objectif d'élever au moins une flèche et l'on fera appel à l'auteur de la tour occidentale d'Ulm, qui n'est autre que Ulrich. A la mort de ce dernier, c'est le Colonais Jean Hültz qui prend la tête du chantier.

Il ne semble pas qu'entre 1399 et 1439, date d'achèvement de la flèche nord, on ait eu l'intention d'en élever une seconde au sud. Les difficultés matérielles surgies pour l'érection d'une seule flèche étaient alors bien suffisantes: mais cette œuvre était la fierté de la cité, à l'image de sa prospérité, et l'humaniste alsacien Jacques Wimpheling n'a pas hésité à l'appeler la huitième merveille du monde.

De Hans Hammer, sculpteur et maître d'œuvre vers 1490, est conservé le projet pour la célèbre chaire d'où le prédicateur Geiler de Kaysersberg devait exhorter la population strasbourgeoise à une plus grande moralité. Le projet dessiné de cette chaire — élévation orientale et plan — nous restitue les figures sculptées primitives dont certaines ont été remplacées au XVIIIe siècle.

PROJETS NON EXÉCUTÉS

Parmi les projets non exécutés, le plus intéressant pour l'histoire de la cathédrale est celui qui porte la cote A (fig. 6). Il représente l'élévation de la moitié nord d'une façade, avec des parties du dessin inachevées, comme la rose. Dans ses grandes divisions, cette façade copie l'élévation de la travée intérieure de la nef: le portail latéral correspond à une grande arcade, la galerie qui le surmonte au triforium et la grande baie rappelle, par sa forme et son réseau, la fenêtre haute de la nef. C'est donc une façade conçue dans le style rayonnant venu d'Ile-de-France à Strasbourg après 1235, au moment où l'on était décidé à abattre la façade ottonienne qui subsistait encore, c'est-à-dire pendant l'édification des trois travées orientales de la nef. A partir de la quatrième travée, on abandonna momentanément tout projet de façade gothique. Le projet A ne peut donc être de beaucoup postérieur à 1255. Il était sans doute connu par les auteurs des façades méridionales des transepts de Saint-Martin de Colmar (1263) et de Wimpfen-im-Tal (1269), dont il expliquerait l'inspiration si parisienne.

Le projet A′ (fig. 7) n'est autre que le dessin A complété par des éléments (arcatures, réseaux) que l'on estime généralement empruntés à la façade déjà en construction. Je pense plutôt que ces éléments n'ont pas été copiés sur celle-ci; mais sur un projet de maître Erwin, aujourd'hui perdu.

De Jean Hültz est conservée la copie du premier projet de la flèche nord qui est un aménagement de celle qui fut abandonnée en cours de construction par Ulrich d'Ensingen — l'octogone était achevé mais les tourelles d'escalier ne montaient qu'à la hauteur des gâbles des hautes baies. L'original de ce projet se trouvait jusqu'en 1870 dans une collection particulière à Paris. Un deuxième projet se trouve au Victoria and Albert Museum. L'état actuel de la flèche, qui est l'œuvre de Jean Hültz, montre d'évidentes difficultés au niveau de la soudure de l'octogone et de la pyramide, et suppose un troisième projet au moins, aujourd'hui perdu.

Vers 1490, on commanda à Hans Hammer un projet pour la deuxième flèche (fig. 2, 5 et 11): on a conservé son élévation ainsi qu'un plan au niveau des deux étages de l'octogone et au niveau de la pyramide. Ces plans sont superposés à des relevés des parties inférieures du massif occidental, pratique courante au Moyen Age et qui s'explique par le prix élevé du parchemin, mais qui trouve peut-être dans ce cas une justification supplémentaire: Hans Hammer pouvait ainsi tenir compte des *points forts* du massif occidental pour déterminer l'implantation exacte de sa flèche. De la fin du XVe siècle date également un projet dessiné à la sanguine, pour un tabernacle.

Enfin, aux environs de 1499 on demanda à Hans Schwartz, alors maître d'œuvre, un projet pour la construction de la chapelle Saint-Martin (l'actuelle chapelle Saint-Laurent): il présente un plan et l'élévation extérieure de deux fenêtres. Ce projet ne fut pas retenu: la chapelle ne sera construite qu'en 1515, sur un projet perdu de Hans Hammer. De Hans Schwartz sont conservés encore deux dessins qui montrent le plan d'un chœur flanqué de contreforts et celui d'un chœur plus grand à déambulatoire et à couronne extérieure de chapelles.

RELEVÉS

L'Œuvre Notre-Dame conserve enfin un ensemble de relevés de la cathédrale, ou apportés à Strasbourg depuis des chantiers aussi éloignés qu'Orléans, Paris et Milan.

Otto Kletzl a, le premier, publié deux relevés des chœurs de la cathédrale d'Orléans et de celle de Paris, le second exécuté au moment où Pierre de Chelles et Jean de Ravy inscrivaient entre les contreforts un ensemble de chapelles. Ces plans, apportés à Strasbourg aux environs de 1330, prouvent peut-être que l'on avait alors l'intention de les prendre comme modèles pour une reconstruction du chœur du début du XIIIe siècle: ils témoignent en tout cas de l'intérêt que les maîtres d'œuvre strasbourgeois n'avaient cessé de manifester, depuis 1225, pour les conceptions françaises.

Un maître d'œuvre strasbourgeois rapporta de Milan, à la fin du XVe siècle, un plan schématique de la cathédrale; or, nous savons qu'à trois reprises, en 1481, en 1482 et en 1486, le duc de Milan avait demandé au magistrat de Strasbourg de lui envoyer un architecte en consultation pour les travaux de sa cathédrale.

En 1542 et 1547, Bernard Nonnenmacher jeta de nouvelles voûtes au-dessus de la chapelle Sainte-Catherine: celles du XIVe siècle, *(Suite en page 41)*

12

A quoi bon dissoudre le Salon de Mai?

par Luce Hoctin

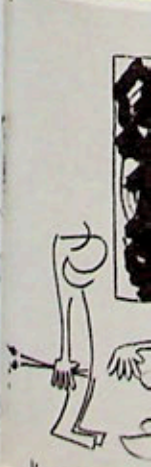
Le Salon de Mai vient d'avoir vingt-cinq ans. Que peut-on faire d'un Salon de cet âge? Faut-il le tuer, ou bien l'acculer au suicide? Faut-il lui laisser courir le risque de s'éteindre en douceur (mais il n'a pas l'air d'en prendre le chemin), mourir de sa belle mort (et pourquoi pas, après tout, disait récemment en ma présence, lors d'une inauguration d'une exposition au musée Bourdelle, le sculpteur Couturier, qui en est l'un des membres fondateurs), ou bien l'attaquer et l'investir, le remodeler de l'intérieur ou, pour employer l'expression du jour, le restructurer tout en accaparant son étiquette et son nom, et aussi un peu de son prestige?

Les questions sont posées. Le débat ouvert. Les avis partagés. Non seulement à l'extérieur du Salon mais en son sein même, jusque dans les rangs de son Comité directeur. Au point que le bruit courut dans Paris, au printemps dernier, de l'imminence d'un sabotage. Après avoir fermé ses portes à quelques jours de ses débuts, en même temps que tous les musées, et sous la pression des événements, en mai 1968 — le Salon de Mai allait-il les rouvrir, pour la 25e fois, en mai 1969? Non, disaient les uns. Si, disaient les autres.

En fait, il eut lieu du 12 mai au 1er juin, au Musée municipal de la Ville de Paris, comme toujours depuis des années. Il fut contesté. La contestation aurait pu être joyeuse, brillante, persuasive, amusante, convaincante, passionnée, constructive, loyale — être une sorte de fête comme le furent certains jours des mois de mai ou de juin 1968. Mais elle ne fut pas grand-chose de tout cela. En trop de ses aspects, elle se fit trop souvent mesquine, traînant des relents d'aigreur, de rancune et de déception — voire vulgaire et partisane — et même anonyme. (Etrange, cette manie de l'anonymat... poussée, entre autres exemples, jusqu'à l'envoi de télégrammes injurieux, non signés, à la secrétaire générale du Comité, Mme Jacqueline Selz.) Et si peu objective, si maladroite et si académique (déjà!) qu'elle a drainé du côté des défenseurs du Salon de Mai bien des esprits libres. C'est peut-être dommage... Dommage aussi que n'ait pas été publiée in extenso, en guise d'introduction au Catalogue de cette année, la lettre circulaire datée du 28 février, envoyée par le Comité directeur à tous les participants. Et qui faisait le point de la situation. Le Comité avait d'abord voté que le Salon n'aurait pas lieu cette année au musée. « Il s'agissait alors de répondre à la volonté exprimée par de nombreux artistes de s'abstenir d'exposer actuellement dans le cadre des manifestations culturelles officielles, ou bien ayant lieu dans des bâtiments officiels »... De plus « il ne déplaisait pas au Comité du Salon, au nom de ses participants, de protester, par le refus d'exposer, contre l'état de ruine précoce et l'inappropriation muséographique des bâtiments mis à leur disposition. » (Cette protestation ne s'est-elle pas exprimée déjà maintes et maintes fois depuis des années? Qui ne s'est plaint ou n'a-t-il été scandalisé — mais sans grand résultat! — de l'état lamentable du Musée d'art moderne — où les expositions, qui s'y succèdent, semblent avoir plus pour objet « de camoufler l'architecture que de montrer les œuvres. »)

« Pourtant », continue la lettre du 28 février, « il nous a bien fallu constater rapidement que ceux qui préconisaient quant au Salon de Mai l'attitude la plus intransigeante, se précipitaient, dès qu'il s'agissait d'eux-mêmes, vers les expositions et les achats les plus officiels. » Donc, tout en décidant de trouver des solutions nouvelles, qui puissent surtout être réalisées de façon permanente, il fut décidé que le Salon de Mai aurait lieu.

Pour cette année, la solution nouvelle fut la nomination d'un Comité restreint muni de pleins pouvoirs pour essayer de renouveler la physionomie du Salon. Le Comité directeur des années précédentes (30 membres) désigna un Comité d'invitation de onze membres (Alechinsky, César, Charpentier, Courtin, Delahaye, Erro, Gillet, Messagier, Pignon, Rebeyrolle, Xenakis), assistés d'artistes choisis parmi les exposants: Samuel Buri, Del Pezzo, Dewasne, Monory, Stämpfli. Le résultat, ce fut un Salon



1 *L'Assemblée générale fantôme, pour la mise en accusation du Salon de Mai, sur les marches du grand escalier du Musée Municipal d'Art moderne, le 12 mai 1969.*

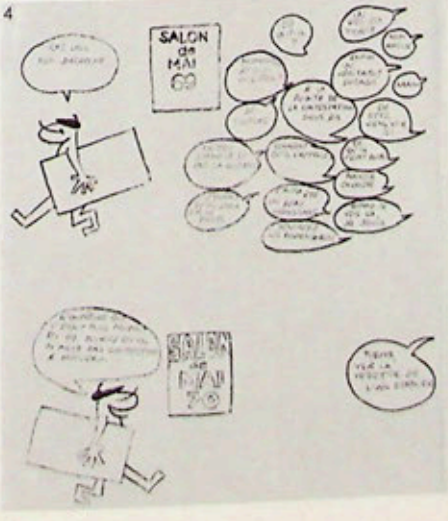
2 *Des tracts contestataires, distribués au Salon, le 12 mai, et à l'ARC, le 28 mai.*

SUITE

3

IL EXISTE... L'ARTISTE INOFFENSIF

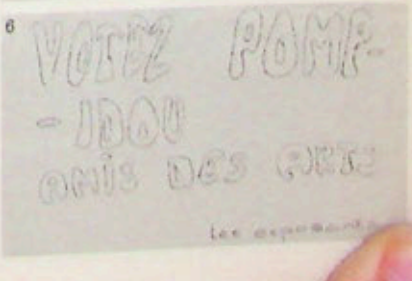
4


SALON de MAI 68

5

ON S'EN FOUT
SIGNÉ: LA MASSE

6


VOTEZ POMPIDOU
PARCE QUE DE GAULLE

composé pour un tiers à peu près de jeunes artistes — dont beaucoup n'avaient encore jamais exposé. Mais ce changement ne fut pas jugé suffisant par tout le monde. « Il aurait fallu une démission radicale de tout le Comité », me disait par exemple Hervé Télémaque, après avoir décliné l'invitation de cette année. « Election chaque année par l'Assemblée générale d'un nouveau Comité qui se soumettra chaque année à une séance critique réunissant les exposants et le public, les membres de l'ancien Comité n'étant pas rééligibles », réclament les protestataires de Polycritique S.A. (Société anonyme).

Cependant, au cours de l'hiver dernier, trois artistes, Raynaud, Kowalski, Le Parc, après un bref passage au Comité directeur, le temps d'une seule saison, avaient donné leur démission. Mais seul des trois, Julio Le Parc, Prix de la Biennale de Venise 1966, exposa publiquement les raisons de sa décision dans une lettre du 7 novembre 1968, parue dans le N° 4 de la revue Robho (revue encore très confidentielle) sous le titre : « Il faut dissoudre le Salon de Mai ». Après avoir remercié le Comité directeur de tout ce qu'il a fait « à titre individuel et en tant que Salon de Mai » pour lui « et pour les artistes expulsés de France en juin », Le Parc dénonce « la routine du milieu artistique, qui continue de l'emporter sur la volonté de changement », et revendique pour l'artiste le droit de réfléchir sur sa situation: « Je me dis qu'une nouvelle attitude pourrait naître d'une part de l'abandon de la situation individualiste de l'artiste vers des démarches collectives. » — Prise de position claire, sans équivoque en apparence. Mais la lettre, en certains passages, n'est pas dépourvue d'humour. Cet humour est-il volontaire, qui affirme: « Je me suis demandé si on pouvait accepter, comme on veut le faire croire, que le rôle de l'artiste se limite à produire des œuvres » ? — On aimerait savoir qui est ce on...

Est-ce de Robho, est-ce de Le Parc qu'émanèrent les fausses invitations (non payantes) envoyées dans Paris, sous le couvert de l'anonymat au commencement du mois de mai, accompagnées d'une convocation à une assemblée générale, avec un ordre du jour en quatre points :

1) dissolution ou restructuration du Salon ;

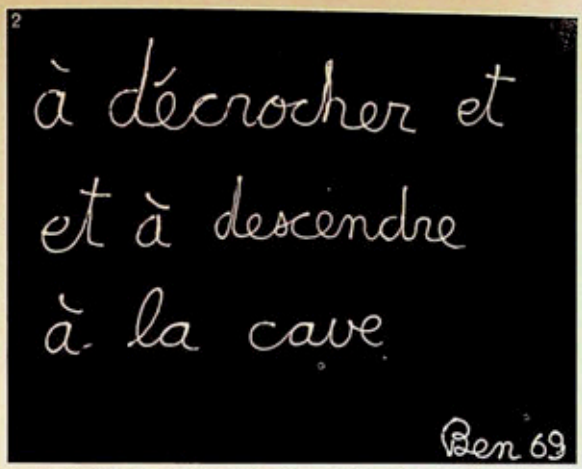
2) décrochage éventuel des œuvres ;

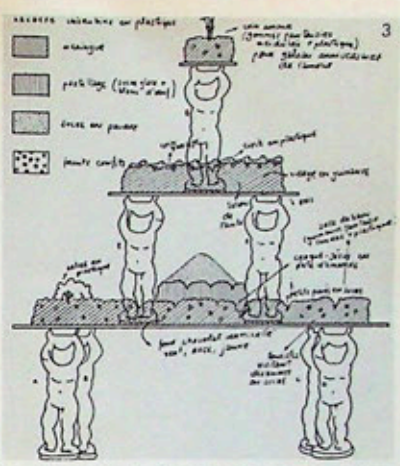
3) dans le cas où l'assemblée déciderait de reconduire le Salon, élection d'un nouveau Comité directeur ;

4) position de l'assemblée sur le refus de participation à la Biennale de São Paulo....

Quoi qu'il en soit, on pouvait espérer un suspense, un changement, une sorte de feu d'artifice. Il n'y eut qu'une attente incertaine, quelques boules puantes, un rassemblement sur le grand escalier du musée, qui évoquait plutôt une réunion de potaches désœuvrés et ennuyés, le geste spectaculaire d'un artiste décrochant son œuvre ; de la confusion, c'est à peu près tout. Il y avait eu aussi, en même temps, par distribution de tracts, une contestation parallèle, qui contestait la première, jetant l'anathème sur « les caméléons et serviteurs occasionnels,...

1 Autour du « Je ver
Samuel Buri, les œ
de son choix, Joan R
Louis Guy, Jean-Ma
2 L'une des notation
3 Projet pour « L'An
l'amour » de Dorot
4 Vraie meringue e
la pièce montée inti
version de l'Amour
Dorothée Selz.





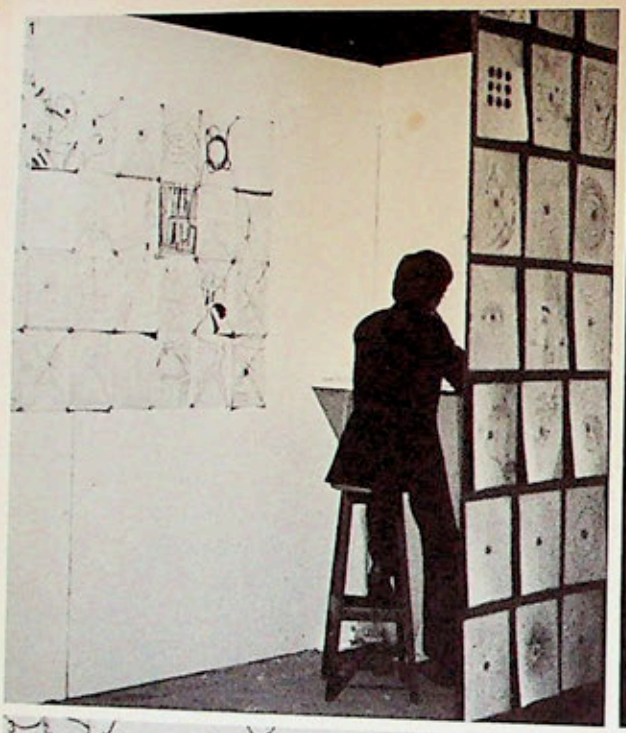
semblée dé
re le Salon
au Comité

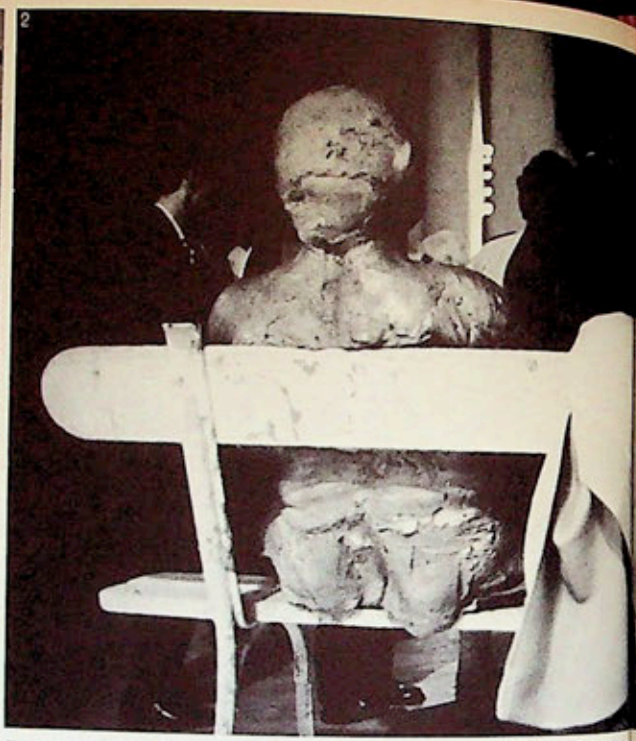
ablée sur le
à la Bien-

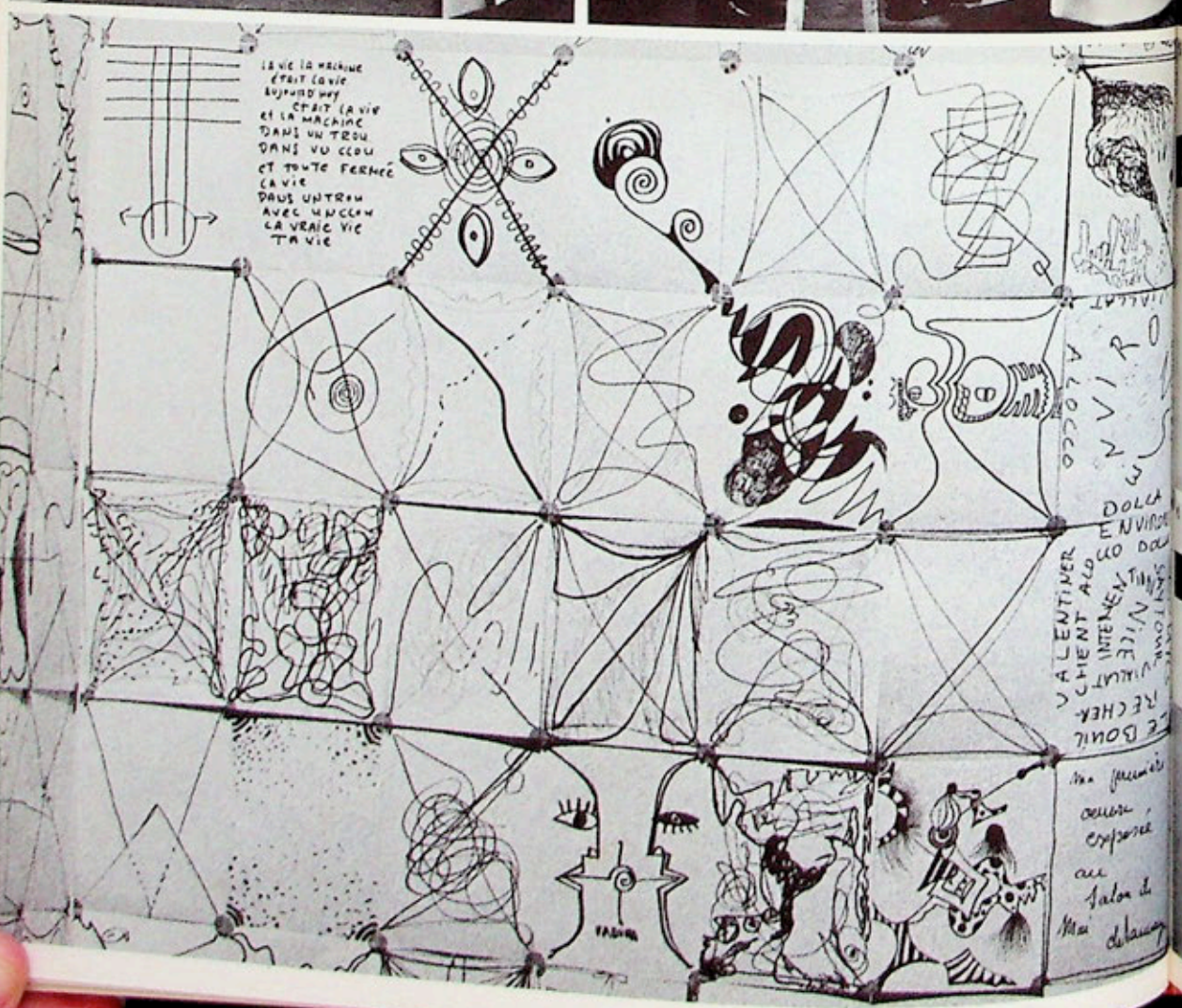
on pouvait
un cha-
feu d'arti-
ne attente
s boules
lement sur
musée, qui
réunion de
et ennuyés
d'un artiste
re : de la
près tout
en même
de tracts,
allèle, qui
ère, jetant
caméléons
iteurs et

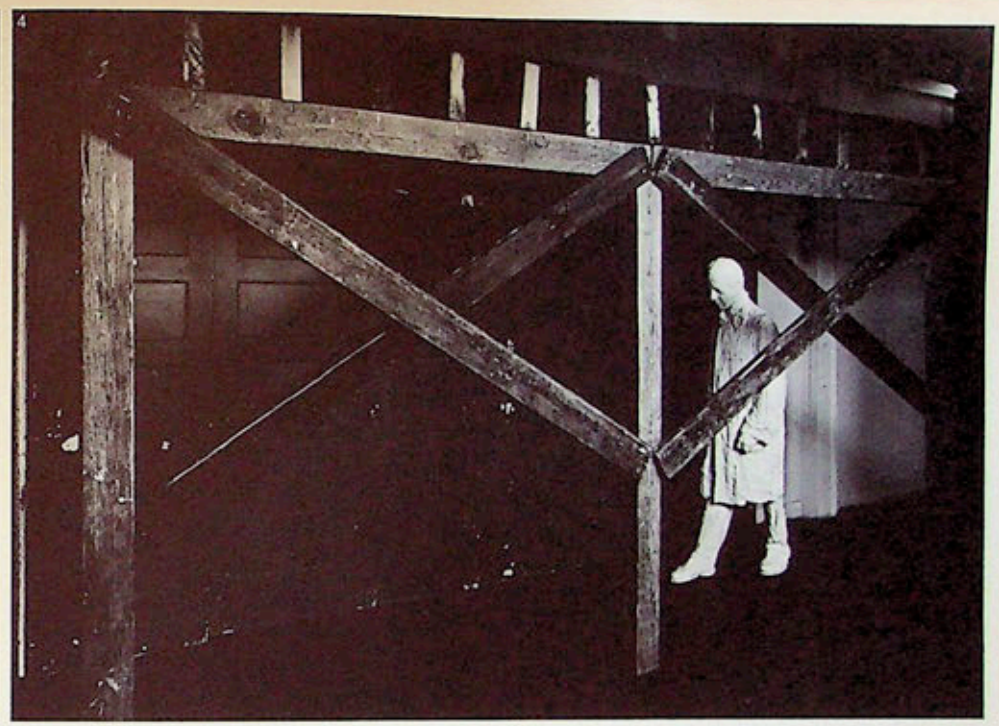
larves du monopole capitaliste... les revues Cimaise, Galerie des Arts, Opus, Robho, Art international », etc... L'union de la contestation n'était évidemment pas faite. Ce jour-là tout au moins. Le 28 mai, enfin, un débat à l'ARC (Animation, Recherche, Confrontation), au rez-de-chaussée du Musée, opposant, sous la présidence de Pierre Gaudibert, MM. Gaston Diehl et Yvon Tail-

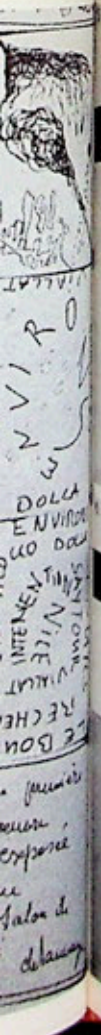
1 Autour du « Je verrai » de Samuel Buri, les œuvres des artistes de son choix, Joan Rabascall, Jean-Louis Guy, Jean-Marie Meister, etc.
2 L'une des notations de Ben.
3 Projet pour « L'Anniversaire de l'amour » de Dorothée Selz.
4 Vraie meringue et faux angelots, la pièce montée intitulée « L'Anniversaire de l'Amour » et son auteur, Dorothée Selz.

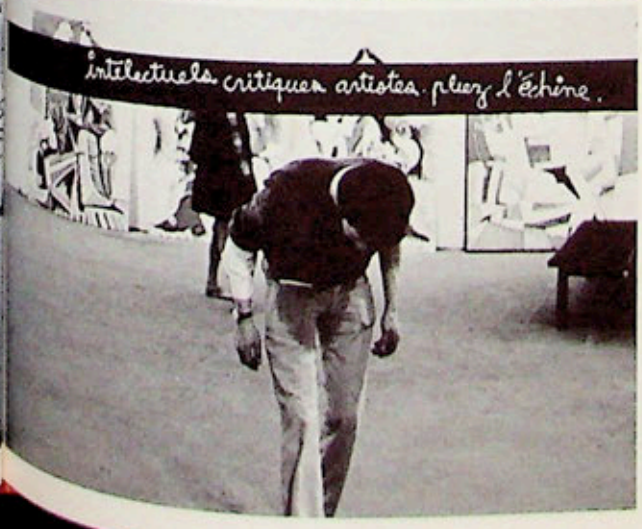





LA VIE LA MACHINE
ETAIT LA VIE
AUJOURD'HUI
C'EST LA VIE
ET LA MACHINE
DANS UN TROU
DANS UN CLOU
ET TOUTE FERMÉE
LA VIE
DANS UN TROU
AVEC UN CLOU
LA VRAIE VIE
TA VIE







1 « Trame visuelle pour un support d'ambiance ». Conçue par Bernard Lassus. Poste de dessin intérieur.
2 Vu de dos: « Monsieur », de Michel Charpentier. Une visiteuse du Salon.
3 « Trame visuelle pour un support d'ambiance ». Conçue par Bernard Lassus. Dessins réalisés par les visiteurs du Salon de Mai.
4 « Le Couloir », de Georges Segal.
5 Sous la question de Ben, de gauche à droite: Wifredo Lam, Kowalski, Erro, Alechinsky, Silva.
6 Ben plie l'échine...

landier à un public en majorité contestataire, mais très décevant, où le peintre lettriste Lemaître me paraît pourtant — en dépit de sa prolixité — avoir posé le problème avec le plus de justesse et avancé les propositions les plus constructives (« ni le nier, ni le remplacer » dit-il en parlant du Salon, l'ouvrir à toutes les tendances...). Par ailleurs, et quelles que fussent les convictions des objecteurs, le débat ne fut guère qu'une manière de dialogue de sourds. Comment aurait-il pu en être autrement, puisqu'on était grosso modo en présence d'attaquants qui s'étonnaient et s'indignaient de ne pas voir les attaqués abdiquer inconditionnellement devant l'attaque, et refuser finalement de faire hara-kiri... A leur place, qui n'eût fait de même? Mais pourquoi cet acharnement, précisément à l'égard du Salon de Mai qui, parmi quelques dizaines, n'est qu'un des Salons de Paris? Pourquoi, autour de lui, cette cristallisation de toutes les revendications et de toutes les contestations, des plus justes aux moins justes? Ce qui soudain confère à son passé, à son histoire, une importance et un éclat que certains (dont je suis) n'avaient probablement pas toujours exactement mesurés. Sans doute était-il, au cours des deux dernières décades, un des événements marquants de la vie artistique parisienne, et je connais peu d'artistes qui, avant 1969, aient dédaigné d'y exposer quand la possibilité leur en était offerte. Mais il y avait aussi le Salon des Réalités Nouvelles, Comparaisons, La Jeune Peinture, La Jeune Sculpture, etc, etc. Aujourd'hui il est « étrangement » et particulièrement pris pour cible. Ce qui ne fait qu'affirmer son prestige.

L'histoire du Salon de Mai, faut-il la rappeler brièvement? Sa naissance, pendant l'occupation, par la rencontre de dix peintres, quatre sculpteurs, un graveur, un critique-historien d'art, seize personnes en tout, éprises de la liberté tout court, et de la liberté de création artistique en particulier? Ses premières manifestations à la Galerie Maurs, Place Vendôme, qui l'accueille d'abord en 1945, puis aux Galeries Lafayette en 1946, à la Galerie Arts, Faubourg Saint-Honoré et en

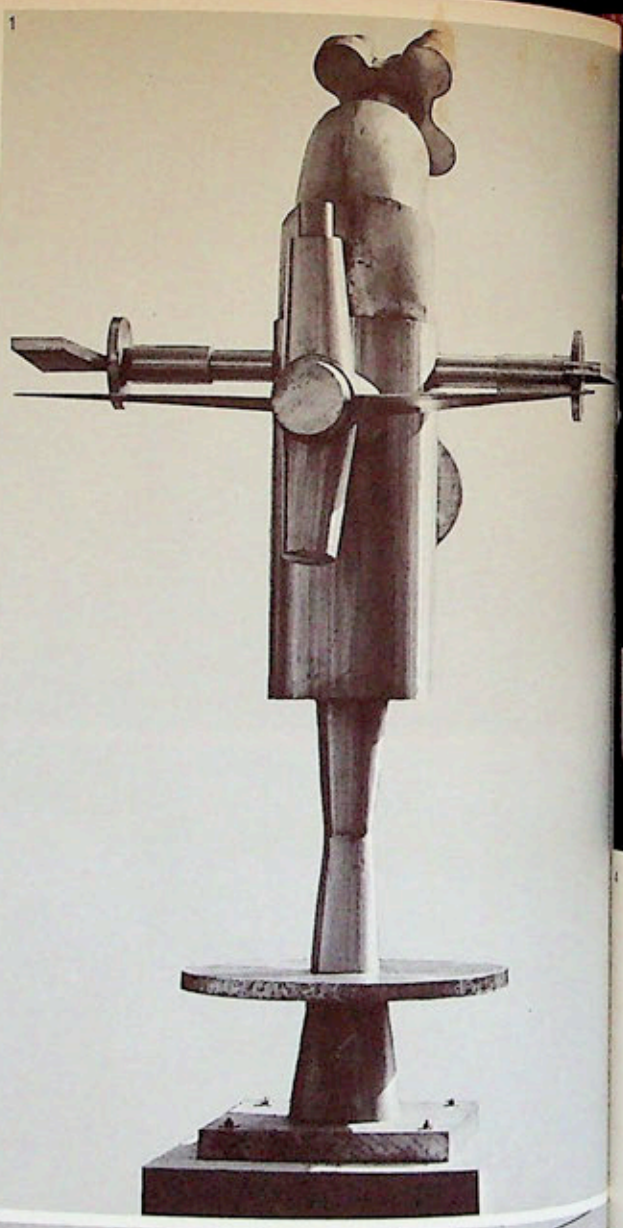
1947, à la Galerie Lambert Marie en 1948 puis, à partir de 1949 et jusqu'à cette année au Musée de la Ville de Paris? Les artistes qu'il a montrés, qu'il a fait connaître (bien sûr, il y a aussi tous ceux, innombrables, qu'il n'a jamais invités; on le lui reproche bien!)? Ses voyages hors de France: Belgrade et Skopjé, Zurich, Amsterdam, Tokyo... et puis surtout Cuba en 1967?...

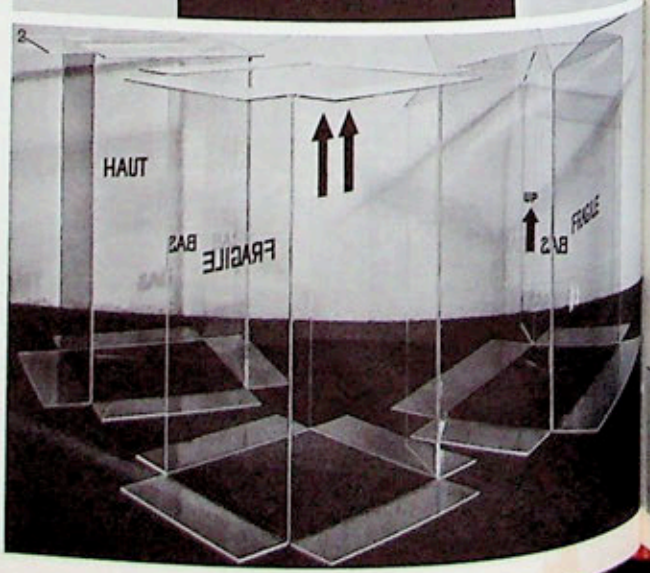
Rarement ai-je rencontré un enthousiasme aussi unanime que celui des invités à leur retour du voyage à Cuba: trente artistes, exposants du Salon de Mai, des critiques d'art, des écrivains, les directeurs de musées de France, d'Europe... (Les Américains tels que M. Sweeney avaient décliné l'invitation). « S'il a pris une telle importance dans le souvenir de tous ceux qui y ont participé, c'est, écrivait Gaston Diehl, Président Fondateur du Salon de Mai, « en raison même de l'accueil inoubliable qui leur fut prodigué autant par les hautes autorités du pays, par les milieux artistiques et par les dévoués organisateurs, que par le peuple cubain et par une jeunesse particulièrement réceptive à tous les problèmes culturels ».

« A Cuba, le pavillon a été fait pour nous, raconte Jacques Busse — le Pavillon d'exposition, et aussi la publication d'un numero spécial Salon de Mai — l'émission d'une série de timbres reproduisant les œuvres exposées, sans discrimination esthétique, des rencontres, des échanges, l'exécution d'un vaste mural collectif, suggéré par Wifredo Lam, qui s'y inscrit lui-même le premier au cœur d'une énorme spirale... »

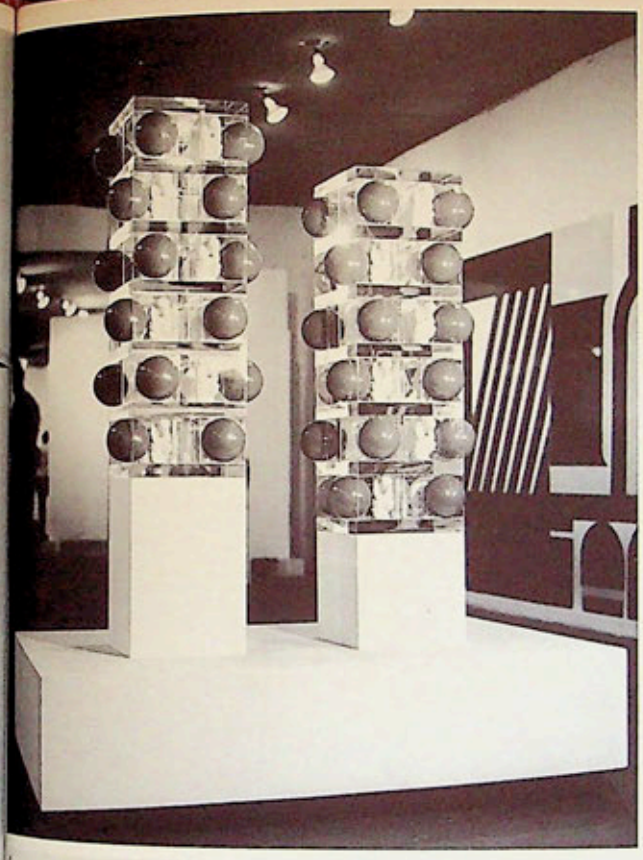
« Exposer librement une œuvre libre », c'est la vocation et la volonté du Salon de Mai, ce pourquoi il garde d'ardents partisans (tels Messagier, Busse, Waldberg, Piqueras, Charpentier, etc... pour n'en citer que quelques-uns) même parmi des artistes politiquement engagés, et c'est ce qui a été sollicité et magnifiquement réalisé par Cuba. « J'ai été l'un des promoteurs et organisateurs, avec le Comité et sa secrétaire Mme Jacqueline Selz, de l'exposition à Cuba du Salon de Mai tel qu'il a été présenté à Paris en 1967, dit Wifredo Lam, parce que je pensais que, sans aucun doute, le Salon de Mai, avec son histoire, c'était une volonté d'expression démocratique... Toutes les tendances de l'art moderne ont pu être vues et discutées dans mon pays socialiste »... Et il ajoute: « Je ne comprends pas la contestation contre ce Salon, et sa présence culturelle et artistique. J'affirme qu'il doit continuer comme hier et aujourd'hui à se manifester comme une tribune libre, indépendante, sans discrimination de tendances, à exposer la concurrence des manifestations artistiques les plus attendues chaque année. Et dans tout cela je défends la liberté totale de l'art, parce qu'elle est l'unique chemin de la création ». A ces constats de liberté, certains contestataires opposent un constat d'oppression. « Vous maintenez les artistes dans un ghetto.» — (Mais il est à supposer qu'aucun de ces contestataires n'a connu jusqu'à ce jour un véritable ghetto... Fort heureusement) — « Vous pensez être libre. Il n'en est rien, vous êtes l'émanation plus ou moins occulte du Ministère des Affaires culturelles et de grandes galeries parisiennes... » note en P.S. un compte rendu singulièrement elliptique et tronqué du débat du 18 mai à l'ARC. — communiqué par la Polycritique (S.A.). Sans doute le Salon de Mai n'est pas sans avoir des rapports avec les Affaires culturelles mais il n'en est pas une émanation — certainement pas... Et l'ARC, le CNAC sont-ils eux-mêmes indépendants de ces Affaires culturelles? Alors, pourquoi faire grief à certains artistes de participer, d'exposer au Salon de Mai, et non à d'autres d'exposer à l'ARC ou rue Berryer? Comment accuser les autres de compromission avec la société établie quand on écrit dans Connaissance des Arts, Réalités ou dans l'Œil et... si l'on admet pour soi le droit à la dialectique du changement par le dedans (s'introduire dans la place pour la saper...), pourquoi ne pas le reconnaître aux autres?

Dans ce contexte, dans cette atmosphère à la fois de critique (voire de dénigrement) et d'affirmation, de malaise et d'obstination, d'acquiescement, à quoi ressemblait ce 25e Salon de Mai? Tout bien considéré, il ressemblait assez à notre époque, à certains des visages de notre époque — qui en a de multiples: dérision, absurdité, cruauté

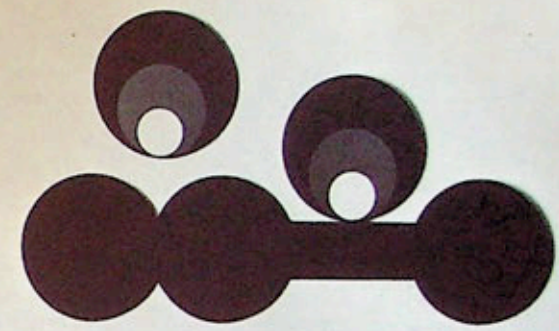




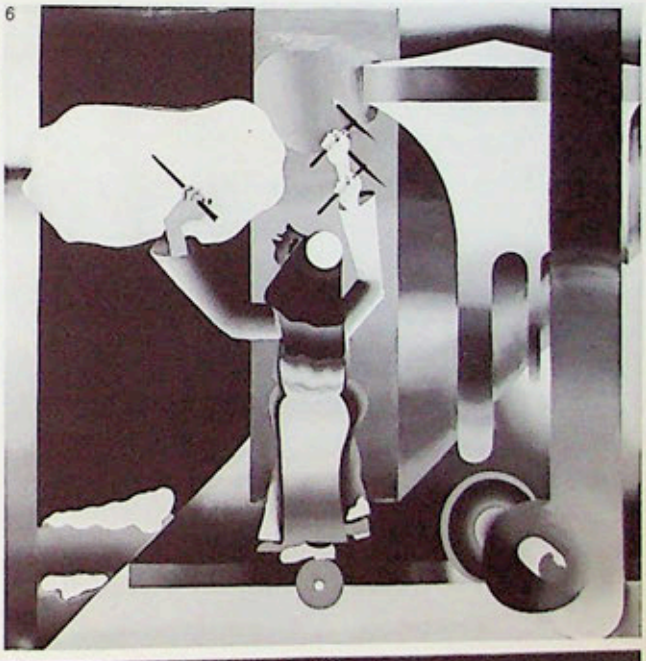
1 Caroline Lee: « La recette perception ». Sculpture (acier inoxydable).
2 Gilli: « Emballages ». 3 Jorge Piqueras: « Prisión » (homenaje al común prisionero). 4 E. Rodriguez-Larrain: « 7 PZ + K2 ».
5 Roland Werro: « Augur » (relief). 6 Arila: « Le sculpteur de nuages ».
7 Peter Stämpfli: « Fairlane ».

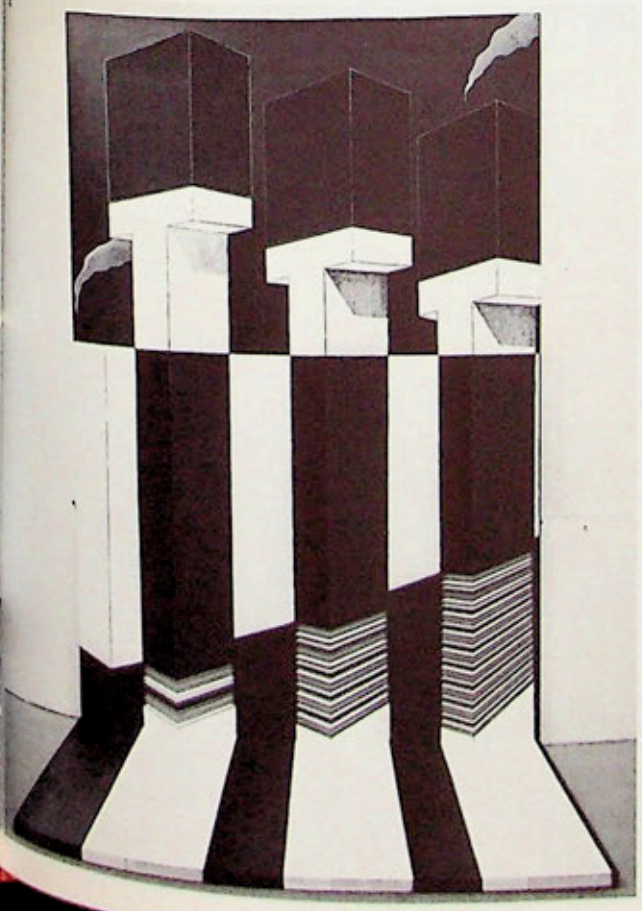


5

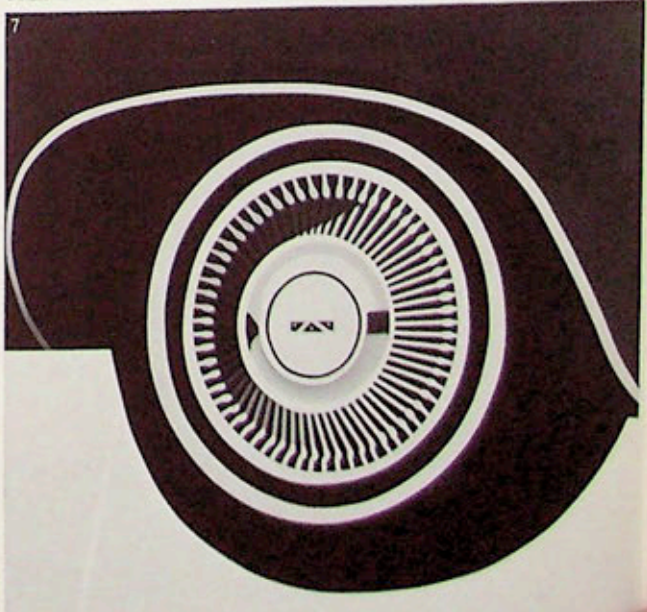


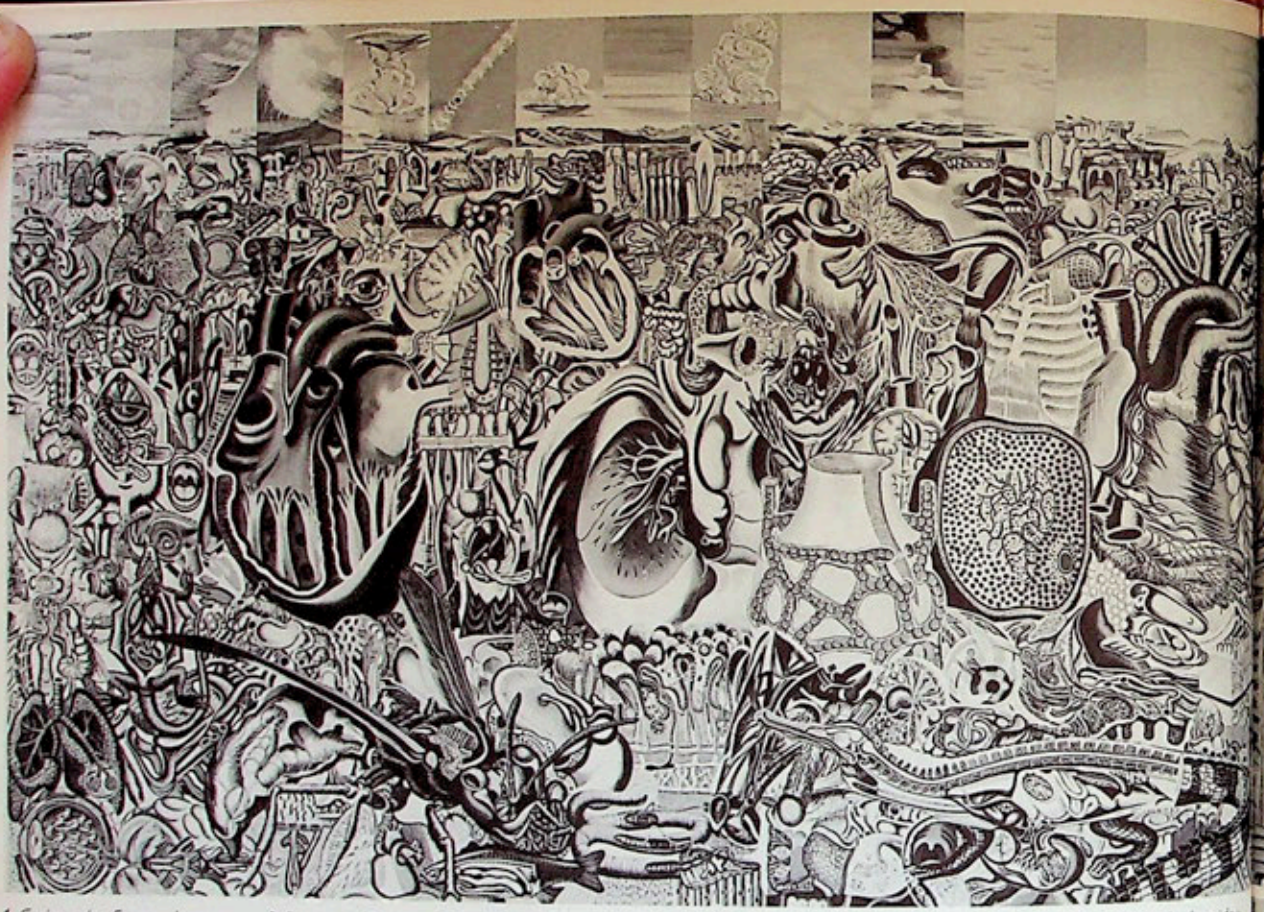
6





7





1 Gudmundur Erro: « Inscape ». 2 Picasso: « Personnage ». 3 Wifredo Lam: « Dans le milieu familial ». 4 Chemay: « Promenades dans l'herbe humide ».
5 Ruth Francken: « Groupe de quatre pyramides » (projet pour l'architecture). 6 Pierluca: une sculpture de la série des « Agresseurs ».

(Kudo), accusation (Piqueras — Pierluca), mais aussi recherche, jeu, goût de construire... pour ne citer que le plus spectaculaire. Plus restreint que son prédécesseur, — 250 pièces exposées au lieu de 350 — (et même un peu trop restreint à mon gré), il donnait un sentiment réel d'ouverture, qu'on aurait souhaité plus vaste encore (mais comment faire?). La peinture de chevalet, les toiles peintes n'en étaient nullement absentes, contrairement à ce qu'aurait pu faire croire un coup d'œil trop hâtif. Il suffit de rappeler la présence de Picasso, de Lam, de Poliakof, de Pignon, de Gillet, d'Alechinsky, et de bien d'autres, même parmi les plus jeunes: Adami, Ljuba, Bertholo, Chemay, Erro... Mais elles ne représentaient pas exactement, si l'on veut, les dernières venues au Salon de Mai...

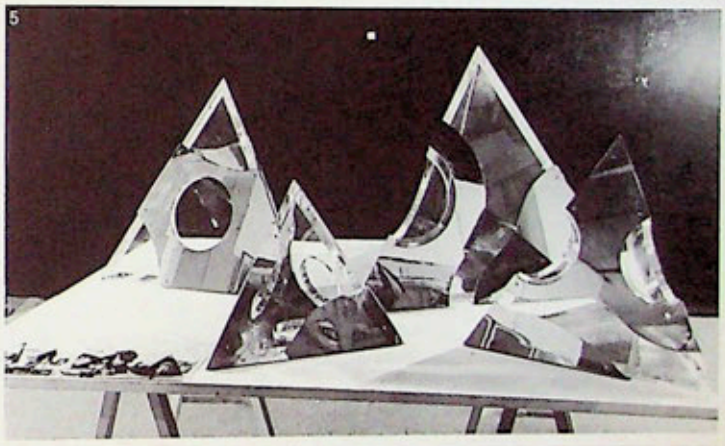
D'un bout à l'autre, d'une salle à l'autre, défiant les classifications trop rigides — heureusement — c'était plutôt une juxtaposition, une succession d'œuvres et de choses, ou de manifestations, aussi diverses et vraiment incomparables les unes aux autres que possible: quoi de commun entre « La Prisión » (violence accusatrice) de Piqueras; « America, America » — le triple plagiat d'Elaine Sturtevant (un faux Segal plus un faux Lichtenstein plus un faux Jasper Johns) — le gâteau gigantesque et délirant, mais vrai (au point d'exciter fort l'appétit de consommation des jeunes contestataires) de Dorothée Selz, intitulé « L'anniversaire de l'amour »; « L'homme en marche dans les couleurs de la lumière blanche » de Raymond Guidot; « Le Tas », de Bernard Pagès; l'horrible manège du suisse Wattenwyll « Qui a peur du grand méchant loup »; le « Je verrai » de Samuel Buri; « Les trois signes » de del Pezzo; les pyramides (sculpture-architecture) de Ruth Francken..., ou « Les propositions pour l'architecture », « Trame visuelle pour un support d'ambiance » de Bernard Lassus, l'une des propositions les plus constructives du Salon. « Ce n'est plus un musée, c'est un champ de foire » soupirent certains visiteurs. Un champ de foire, comme parfois la vie. Les musées (et les Salons) ne sont-ils pas faits pour accueillir aussi la vie?...

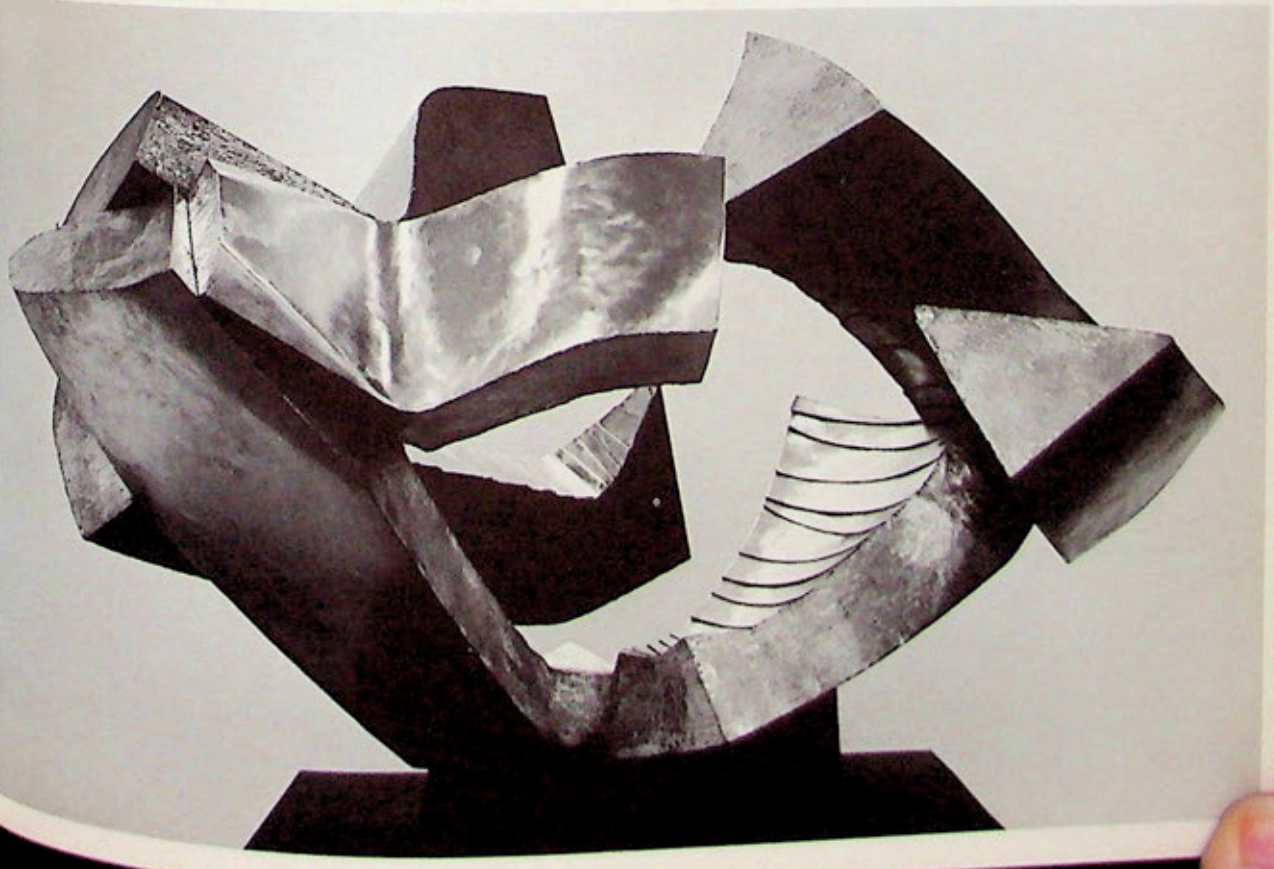
La gravure, une très bonne sélection cette année, ne fait certes pas naître les mêmes interrogations — ou les mêmes exclamations scandalisées.

Quant à la sculpture, qui existe encore, qui n'est pas éliminée — même sous sa forme quasi traditionnelle — par les montages ni les multiples et qui semble même se bien porter, elle avait, pour sa plus grande part, le privilège d'un emplacement de choix: le hall d'entrée. Le jour du vernissage, le 12 mai, deux œuvres de la série des « Agresseurs » de Pierluca, ouvertes comme de puissantes et cruelles mâchoires de part et d'autre de l'escalier, rappelaient la puissance de conception et le cruel destin de ce jeune sculpteur tragiquement disparu il y a près d'un an. — Côte à côte, ou presque, un peu plus haut: la grâce et le raffinement de la « Partition » (jaillissante) et blanche de Guzman; le « Monsieur », quelque peu insolent, en ce lieu, de Michel Charpentier; l'« Ebéne » de Cardenas, l'étrange et inquiétante « Tour » de Serpan, « Le Couloir », avec « L'homme en marche » de Segal. Tandis qu'au premier étage, c'étaient entre autres ici la forme « parfaite » de Giglioli, là « L'Agrarien » très élaboré, très construit de Waldberg.

La mise en question de tout: l'art, l'œuvre, l'artiste, de leur signification et de leur rôle ne sont par le seul fait des années 1968-69.

Elle a toujours été, fût-ce implicitement, celle de toute manifestation d'art. Que le problème se pose aujourd'hui en termes particulièrement aigus, c'est parfait. Mais dans la mesure où certains Salons (Mai, Jeune Sculpture, etc.) actuellement existants me semblent permettre précisément de le reposer sans cesse — cela depuis des années — en « donnant à voir » (sans exclusive les uns des autres, ni de la rue, ni des autres aspects et possibilités du monde) et dans la mesure où leur suppression ne serait qu'une solution négative, je choisis pour le moment de souhaiter leur survie et de les défendre. L'avenir me dira si j'ai tort.





10e BIENNALE
DE SCULPTURE
ANVERS
PARC MIDDELHEIM
15 JUIN - 5 OCTOBRE
1969

DELISLE

La plus belle collection
de luminaires d'art

4, rue du Parc-Royal
Paris 3e - 272-21-34

— au Marais —

Tapisseries
Anciennes
Tapis
d'Orient

Savonnerie et Aubusson

Maison Chevalier

Georges Chevalier
Expert près la Cour d'Appel et
le Tribunal civil de la Seine

Magasin de vente, 12, Rue N. D. des Champs, PARIS
Tél. : 548-10-62

Restauration - Nettoyage
Garde - Entretien

64, Bd de la Mission Marchand
Courbevoie - 333-26-01-2-3

LES PLUS GRANDS ATELIERS EXISTANTS

Dessins d'architecture pour la cathédrale de Strasbourg

Suite de la page 32

qui dessinaient un très beau dessin en étoile, avaient été défoncées. On conserve un relevé du tracé des voûtes de Nonnenmacher, avec l'indication, sur chaque claveau, du signe laissé par le maçon qui l'avait posé.

Enfin, un dessin qui date peut-être du XVe siècle montre un relevé de la moitié nord de la façade occidentale.

La distinction entre les parties exécutées et non exécutées dans chaque projet, le grand nombre de projets abandonnés, les relevés souvent destinés à alimenter d'idées nouvelles ce foyer que constituait le grand chantier, toute la lisibilité émouvante, d'un dessin à l'autre, d'une même volonté de création, font le prix de cet ensemble de documents conservés à Strasbourg. Les inventions linéaires de ces parchemins témoignent mieux que des textes de la grande passion de bâtir des hommes du Moyen Age, et aussi du soin méticuleux qu'ils apportaient à prévoir et à préparer leurs créations.

Si vous voulez en savoir davantage

En attendant une publication complète et scientifique de ces dessins, il faut, bien sûr, visiter les salles du musée de l'Œuvre Notre-Dame où ils sont exposés.

Il faut mentionner cependant les travaux de Otto Kletzl: *Die Junker von Prag*, Francfort 1936, *Ein Werkriss des Frauenhauses von Strassburg* dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1938-1939, ainsi que le *Münsterblatt* de 1912-1913 (Strasbourg) et l'article de Stehlin, Fels, Reinhardt, *La façade de la cathédrale de Strasbourg*, dans *Bulletin de la Société des Amis de la cathédrale de Strasbourg*, 1935.

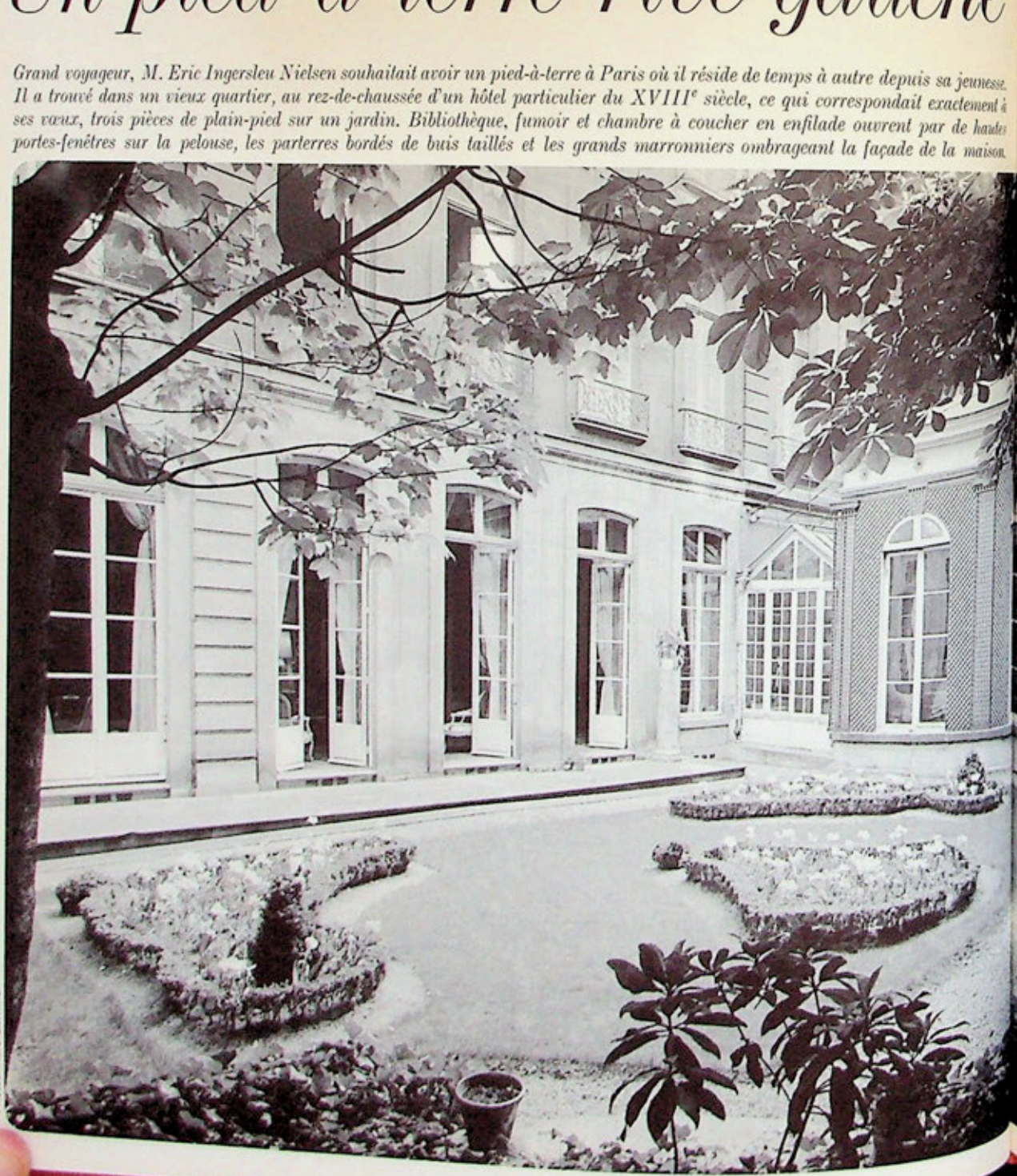
L'ŒIL

du décorateur 64

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

Un pied-à-terre rive gauche

Grand voyageur, M. Eric Ingersleu Nielsen souhaitait avoir un pied-à-terre à Paris où il réside de temps à autre depuis sa jeunesse. Il a trouvé dans un vieux quartier, au rez-de-chaussée d'un hôtel particulier du XVIII^e siècle, ce qui correspondait exactement à ses vœux, trois pièces de plain-pied sur un jardin. Bibliothèque, fumoir et chambre à coucher en enfilade ouvrent par de hautes portes-fenêtres sur la pelouse, les parterres bordés de buis taillés et les grands marronniers ombrageant la façade de la maison.



Photos Marc Lavrillier

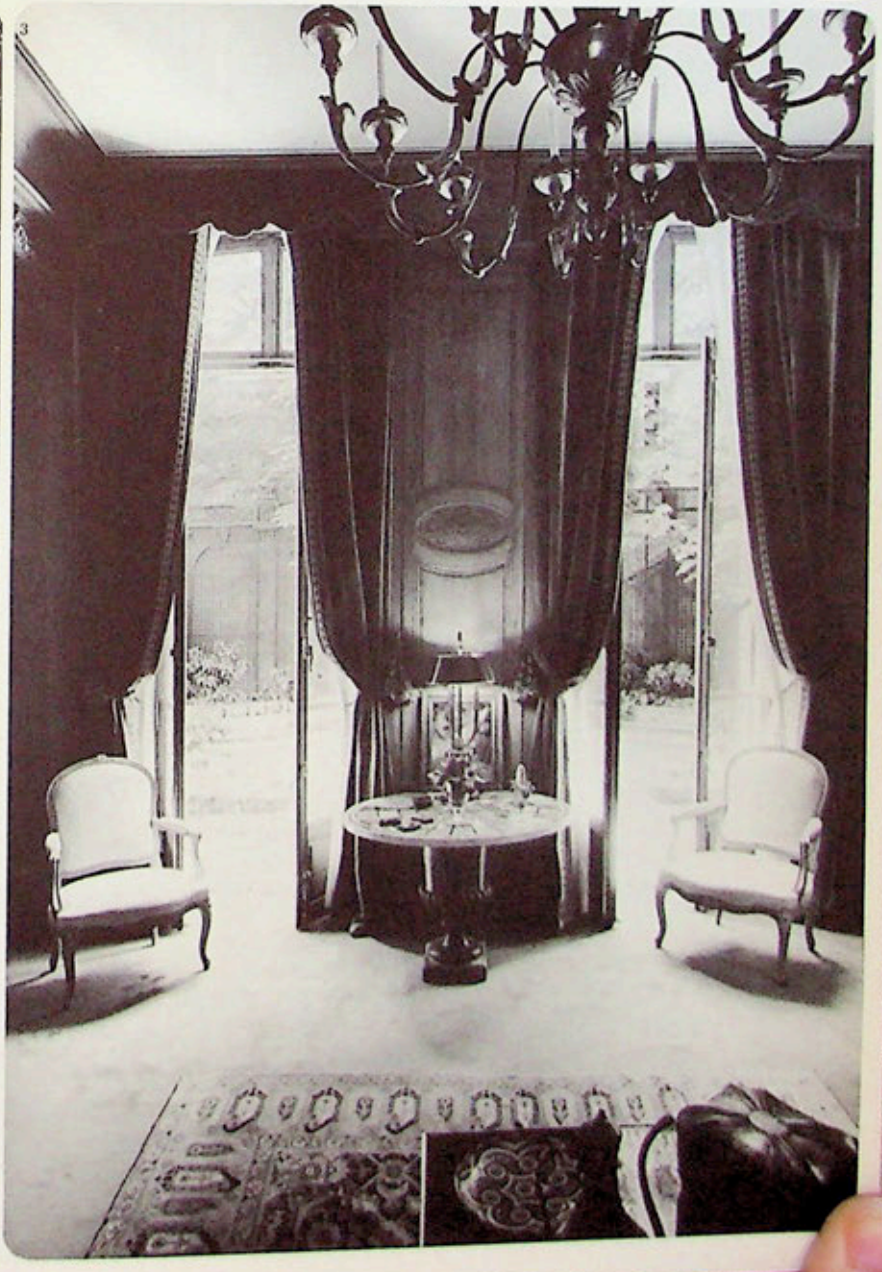
1 *Pour le jardin on*
Eric Nielsen a cho
pays, le Danemark
vertis de buis taillés
le «broderie» réalis
chaque évidemment
à gauche, une des fe
du fumoir et celles c
2 et 3 *Dans le fum*
— en l'éclaircissant
l'époque Louis XV
un long canapé d'ar
à chaque extrémité
noir dont le plateau
patiemment rassemb
Ming ont été montés
or — la même pour
indien du XVII^e s
joncé. Entre les deu
en mosaïque de mar
De part et d'autre, c
La pièce comporte
pendule et de candél

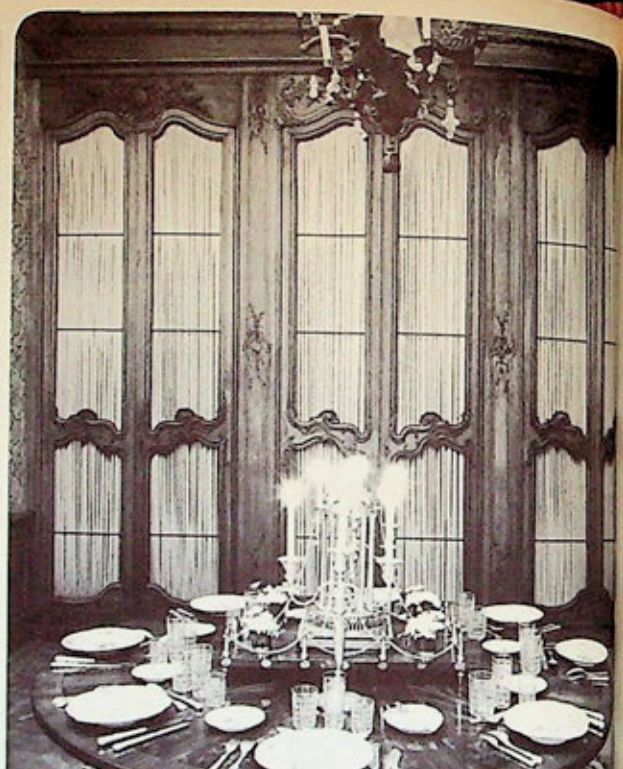
che

sa jeunesse.
ractement à
r de hautes
la maison.

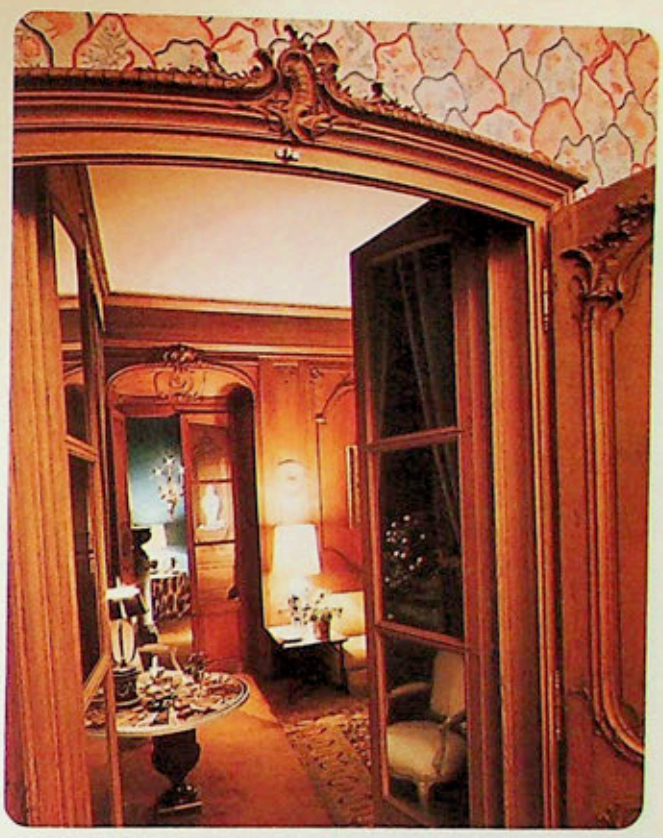
1 Pour le jardin ombragé de grands marronniers, Eric Nielsen a choisi un mélange aux couleurs de son pays, le Danemark: tulipes blanches et myosotis — cernés de buis taillés. L'arrangement de ces parterres de «broderie» réalisé par le paysagiste Jacques Roussel change évidemment selon les saisons. Sur la façade à gauche, une des fenêtres de la chambre puis celles du fumoir et celles de la bibliothèque.

2 et 3 Dans le fumoir le maître de maison a maintenu — en l'éclaircissant — la très belle boiserie en chêne d'époque Louis XV qui garnit les murs. Il a voulu un long canapé d'angle recouvert de reps jaune, flanqué à chaque extrémité de tables carrées en bambou laqué noir dont le plateau est fait de carreaux de Delft patiemment rassemblés. Deux vases chinois d'époque Ming ont été montés en lampes. Sur la moquette or — la même pour tout l'appartement — un tapis indien du XVII^e siècle de tons jaune, bleu pâle et bleu foncé. Entre les deux portes-fenêtres, une table en mosaïque de marbre florentine fin XVI^e. De part et d'autre, deux fauteuils Louis XV. La pièce comporte une cheminée surmontée d'une pendule et de candélabres signés Gouthière 1760.





Cette pièce fait, se
office de bibliothèq
manger. Les nouv
tion imprimé exé
modèle ancien de
récemment tissé à
réaménagement du
Chambord. La tab
occupe le centre de
selon le cas, surmo
Jean Bologne : «
d'Erymanthe » ou
repas. C'est alors
irlandais du XVI

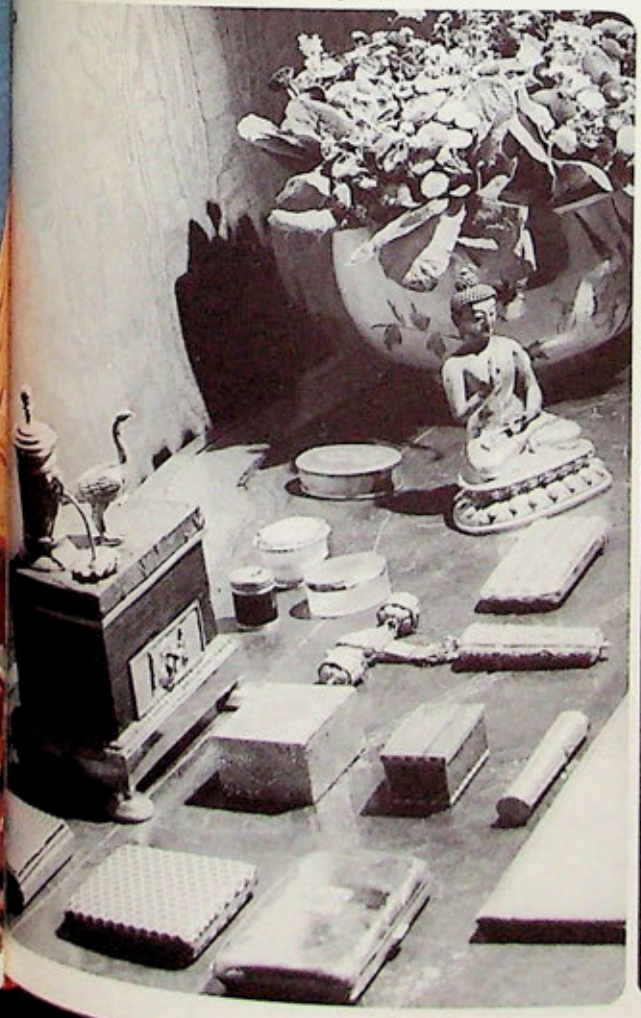


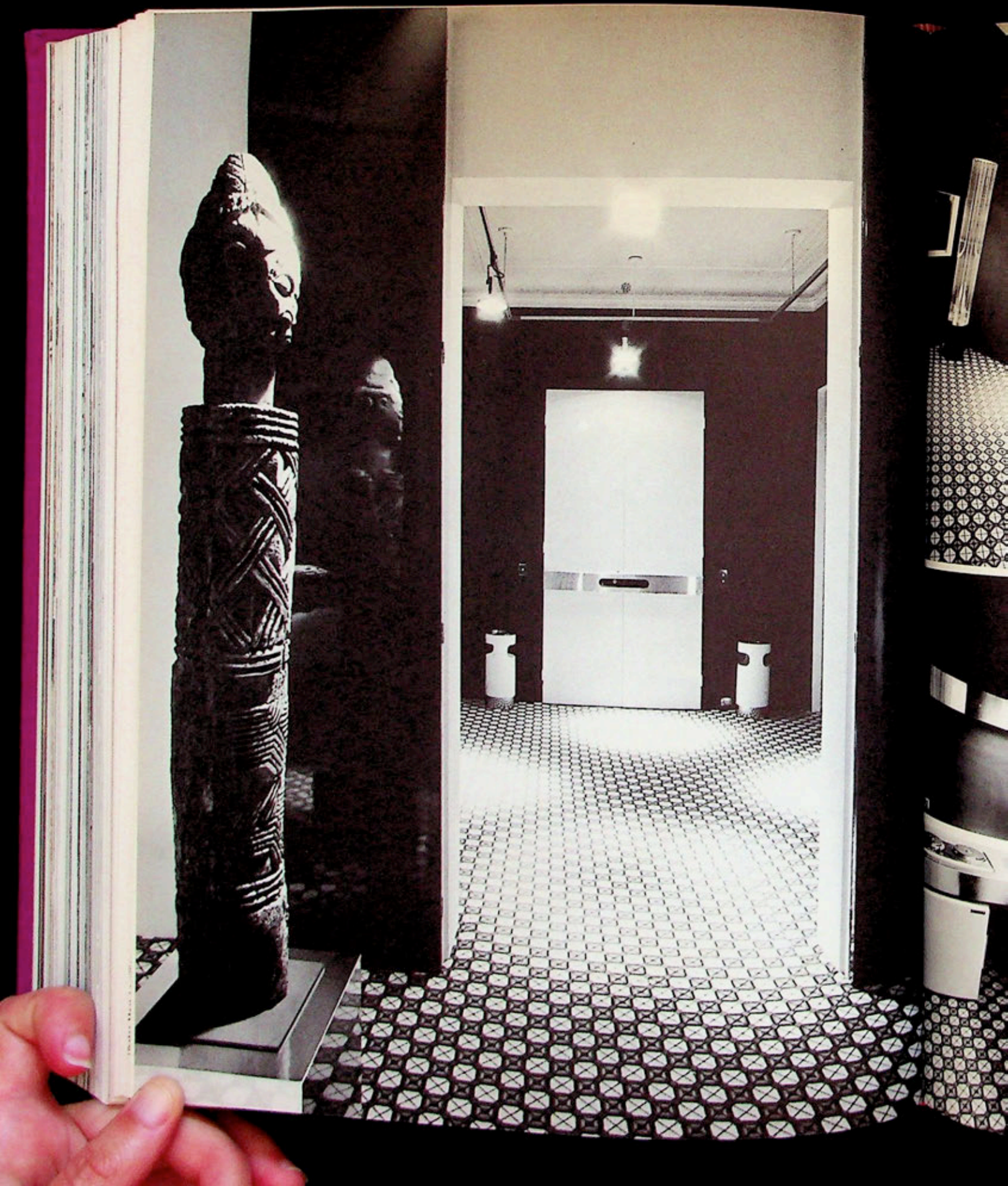
Cette pièce fait, selon les heures, office de bibliothèque ou de salle à manger. Les murs sont tendus d'un tissu imprimé exécuté d'après un modèle ancien de velours de Gênes récemment tissé à l'occasion du réaménagement du château de Chambord. La table de Jacob qui occupe le centre de la pièce est, selon le cas, surmontée d'un bronze de Jean Bologne : « Hercule et le sanglier d'Erymanthe » ou dressée pour le repas. C'est alors un très rare surtout irlandais du XVIII^e^ siècle, en argent et bois de rose, qui prend place au milieu. Tout autour, des assiettes en porcelaine de Copenhague XVIII^e^, des verres vénitiens gravés et des couverts anciens du XVIII^e^. Face à la cheminée, un tableau où Van Loo s'est représenté lui-même en train de peindre sa femme. Les rideaux de lin grège sont doublés de rideaux en faille or. Lustre de bronze et torchères en bois doré d'époque Louis XIV. Sur la cheminée, un torse des Cyclades en marbre.

1, 3 et 4 *Dans la*
a associé une faïe
recouvre les murs
d'Ispahan imprim
le divan et la ban
appliques de Gou
dans la pièce. Sur
tables et la chemin
uniquement des de
XVIII^e et XIX^e
tableau, au-dessus
de fleurs peint par
le style de Van Go

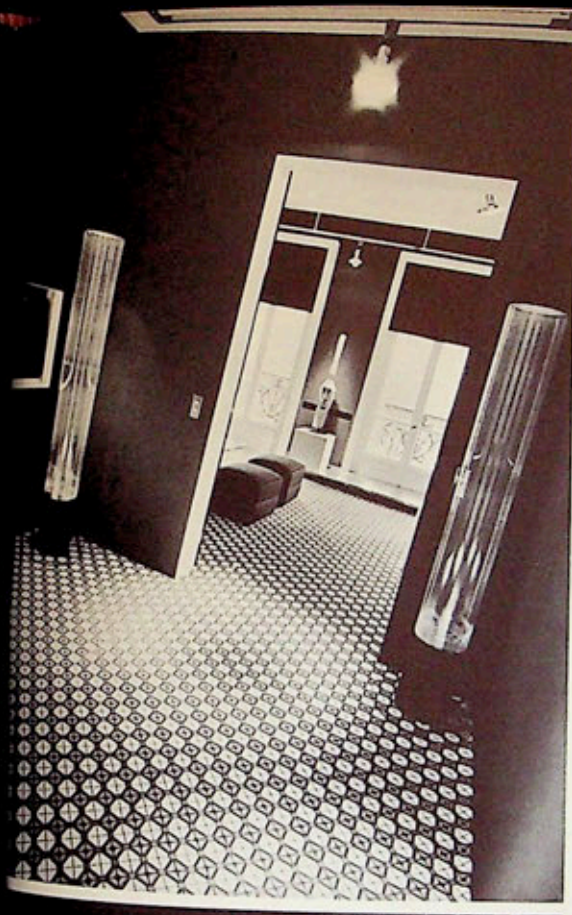
1, 3 et 4 *Dans la chambre, Eric Nielsen a associé une faille bleue — qui recouvre les murs — et un tissu d'Ispahan imprimé à la planche pour le divan et la banquette. Quatre appliques de Gouthière sont réparties dans la pièce. Sur les murs, les tables et la cheminée, il a placé uniquement des dessins des XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, et un seul tableau, au-dessus du lit : un bouquet de fleurs peint par son frère dans le style de Van Gogh. Au premier plan, un bureau de Lacroix. On y voit des boîtes en or ou en vermeil, françaises, anglaises ou russes, cadeaux faits par ses amis au maître de maison. La boîte ovale au fond est à l'effigie de Catherine II.*

2 *Le décor très simple de la salle de bains associe le marbre gris et vert antique à un carrelage noir et blanc. Au fond, sur des tablettes de porphyre, deux urnes Empire en porcelaine de Sèvres.*



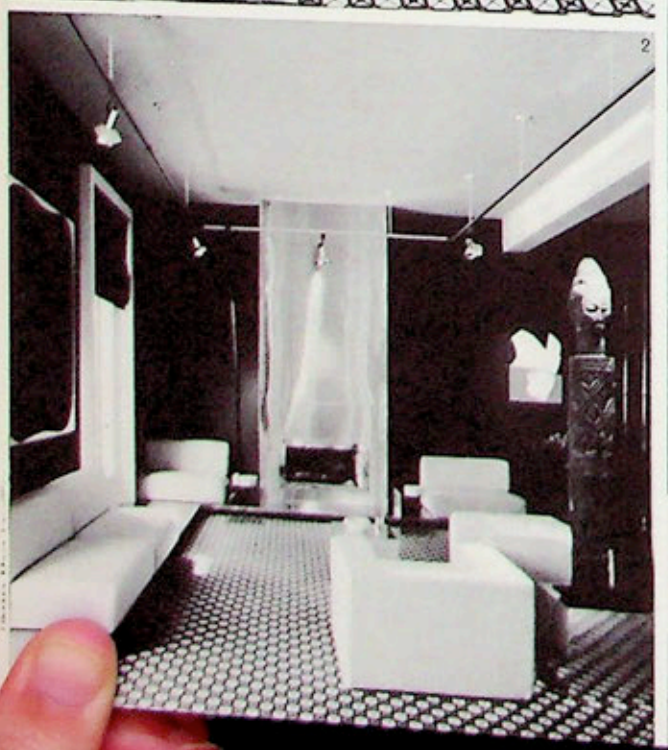


UN APPARTEMENT CHOC



Madame Raymonde Zehnacker, directrice de la Boutique Dior, a deux couleurs fétiches: le blanc et le bleu saphir. Cet accord dominant donne son unité à l'appartement que François Catroux vient d'installer pour elle, avenue de New York. L'effet d'ensemble est d'autant plus réussi que les meubles, le plus souvent possible, sont remplacés par des volumes « construits », donc parfaitement intégrés à l'espace. Les matériaux choisis — acier, altuglas, laque et lamifiés — contribuent à donner une impression de netteté et de rigueur, tempérée pourtant par la texture souple des tissus, tweed, jersey et laine bouclée. Une moquette à damiers bleus et blancs (A la place Clichy), recouvre le sol dans toutes les pièces. La formule adoptée pour l'éclairage est la même partout: des spots orientables à rhéostats montés sur des rails fixés au plafond.

1 L'entrée de l'appartement vue du salon. Sur la porte à deux battants laqués blanc, un bandeau d'acier poli sert de poignée et dissimule la serrure. A droite et à gauche, un cendrier et un porte-parapluies cylindrique en polyester blanc. Spots mobiles au plafond. Moquette à damiers bleus et blancs sur le sol. Au premier plan, devant la double porte du salon laquée bleu saphir, une sculpture camerounaise du XVIII[e] siècle, sur un socle d'acier. **2** L'entrée photographiée vers le salon. A gauche, un guichet ouvrant sur un bar-office. De part et d'autre de la porte, deux structures lumineuses en forme de colonnes (Galerie Lacloche). **3** Dans le bar-office, un évier et une plaque chauffante sont encastrés dans un plateau d'acier poli. Au-dessous, un appareil à glace. La pièce est éclairée par un bandeau lumineux placé au-dessus du guichet à guillotine donnant sur l'entrée.

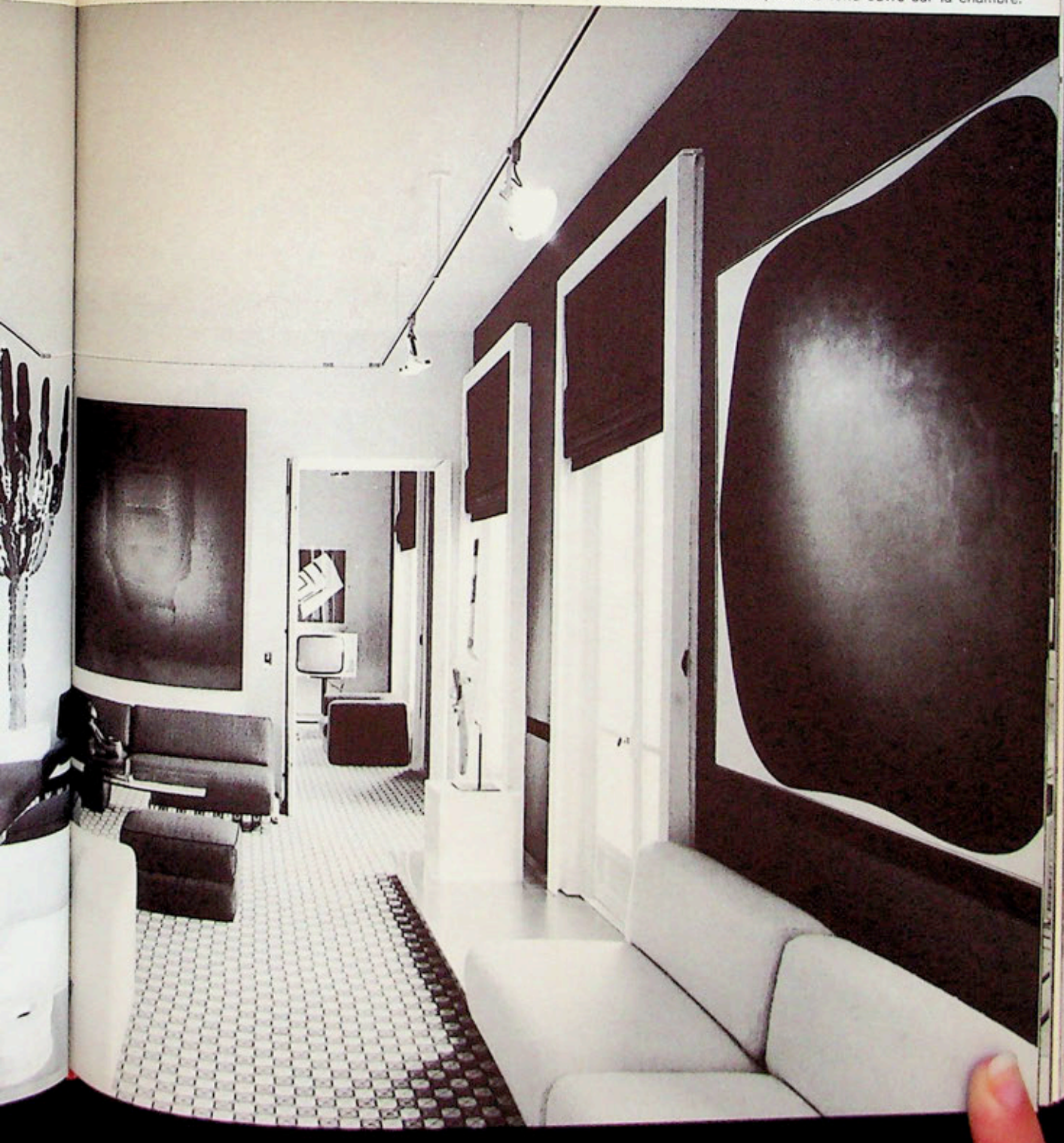


1 La salle à manger prolonge à angle droit le volume du salon. Pour dissimuler la vue d'une cour sans intérêt, tout en conservant la lumière, une claustra géante en bois laqué bleu tendu de jersey blanc, occupe tout le panneau du fond. La table est faite d'un grand plateau d'acier poli posé sur un socle en glace reflétant la moquette. Chaises de Charles Eames (Mobilier International) garnies de cuir bleu-noir. Le long du mur de gauche, qui est aussi celui du salon, une dalle d'acier poli de 90 cm de largeur forme un socle continu supportant la bibliothèque (au fond), les chauffeuses et la cheminée. 2 Le salon vu vers la cheminée. Celle-ci est en acier poli incurvé. Les

chauffeuses, de
Joliet) de mêm
gauche) sur le
cheminée, et oc
deux fauteuils r
camerounaise f
à droite, une pe
dente, celle-ci
lignes et des vo
aussi bien pour

u salon. Pour
conservant la
jersey blanc,
grand plateau
uette. Chaises
cuir bleu-noir,
on, une dalle
u supportant
hinée. 2 Le
incurvé. Les

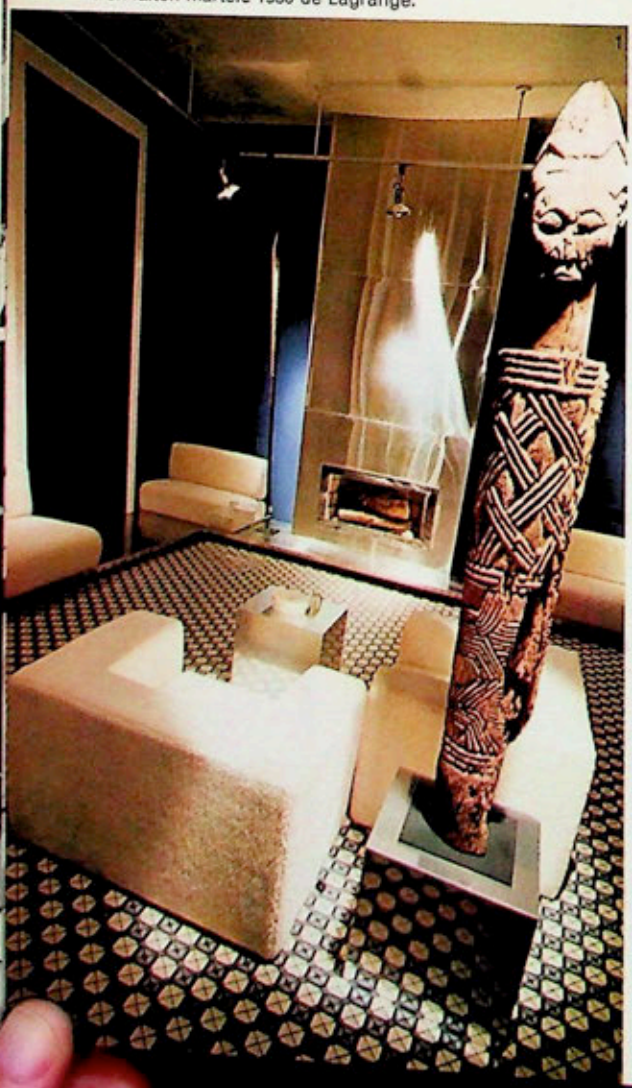
chauffeuses, de chaque côté, sont garnies de tweed blanc (Placide Joliet) de même que le canapé placé entre les deux fenêtres (à gauche) sur le socle d'acier qui prolonge à angle droit celui de la cheminée, et occupe, ici encore, toute la longueur du mur. Au centre, deux fauteuils recouverts de tissu bouclé blanc, près de la sculpture camerounaise figurant sur la photographie de la page 52. Plus loin, à droite, une peinture de Youngerman. 3 Comme la photo précédente, celle-ci montre bien le parti d'organisation géométrique des lignes et des volumes, souligné par le contraste de bleu et de blanc aussi bien pour la couleur des murs que pour celle des rideaux et des sièges. Le mur de droite est bleu saphir; toutes les autres surfaces sont blanches. Une banquette d'angle, tendue de tissu à carreaux de différents bleus et reposant sur une marche recouverte de moquette répond au canapé blanc et au socle d'acier poli placé le long du mur de droite, sous une toile de Kelly. Devant la banquette, une table basse conçue selon le même principe que celle de la salle à manger: ici le socle de miroir porte un plateau de verre. Sur la table, une sculpture camerounaise. Au mur une toile d'Alexander Liberman. A droite, entre les deux fenêtres, un masque africain sur un socle fait d'un cube d'acier. La porte au fond ouvre sur la chambre.



1 La chambre, la salle de bains et le dressing-room forment un seul volume, rythmé, comme le reste de l'appartement, par des contrastes de bleu et de blanc. Le lit, reflété ici par une paroi de glace, occupe le centre de la pièce. Recouvert de tissu bouclé blanc, il est équipé de quatre tiroirs et complété, le soir, par un dossier en skai également blanc. Près de la table en formica de Michel Boyer, une lampe à tige d'acier et globe translucide, réglable en hauteur. Le fauteuil, devant la fenêtre, est recouvert de tissu bouclé bleu marine. Au-dessus de la télévision, une peinture de Youngerman. **2** La partie salle de bains est entièrement en acier poli et lamifié blanc (Print). Au-dessus de la baignoire, une sérigraphie sur aluminium de Vasarely. A droite, devant la fenêtre, un plateau en lamifié blanc fait office de coiffeuse; il se prolonge dans la partie chambre à coucher par un bureau et une commode et comporte un panneau abattant permettant l'ouverture de la fenêtre. **3** Un bloc de placards recouvert de tissu bleu forme écran entre le lit et la baignoire. Au centre du panneau, une sérigraphie de Claysse. Deux bandeaux de tissu bleu qui partent des fenêtres se prolongent au plafond au-dessus du lit et au-dessus de la baignoire, créant deux zones différenciées dans la pièce dont ils abaissent le volume.

luminium de
lamifié blanc
ie chambre à
e un panneau
Un bloc de
e le lit et la
Claysse. Deux
prolongent au
e, créant deux
volume.

1-2 Deux autres aspects du salon et de la salle à manger. Dans la bibliothèque, faite de tubes d'acier chromé et de tablettes de verre, deux structures en plexiglas de Martha Boto, des « transparences » de Vasarely, une « Nana » de Nicky de Saint-Phalle et une paire de vases en laiton martelé 1930 de Lagrange.



SO
un

Au dernier éta
Monsieur et Ma
anciennes « ch
l'aménagemen
a été d'ordonn
sous les toits »
La profession
rythme de vie q
prise, à ses go
d'Avoriaz, le po
tenant du Littor
doivent le faire
chy dans la dis
l'ambiance refl

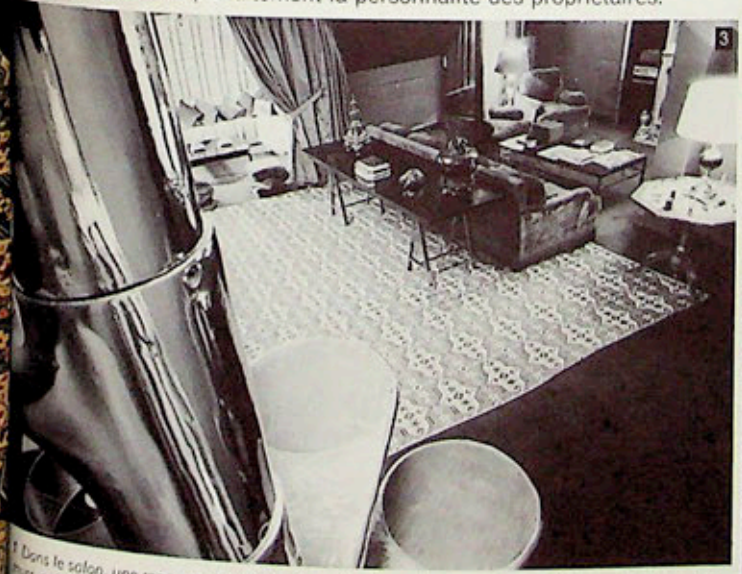
Dans le salon, une
murs créent une am
d'un escalier en fon
de Schöffer (ou fonc
Galerie Locloche).
une boîte de Boulle
rideaux d'acier (C
bert et d'autre de l
niques de bois noir
les disques et les ba
fauteuils et canapé
fer de l'escalier. C
sur les photos p
laque doré avec un
chien » dont nous

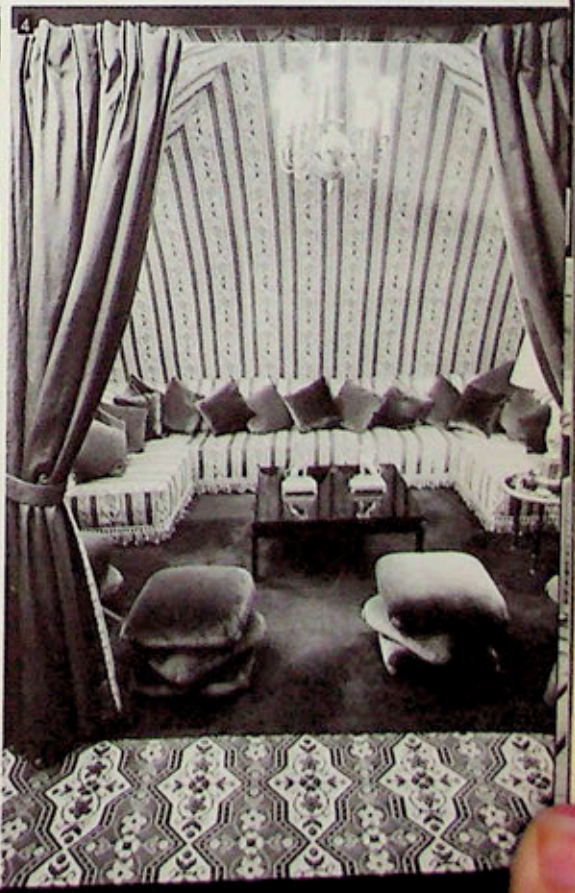
SOUS LES TOITS, UN APPARTEMENT DE LUXE

Au dernier étage d'un immeuble de bureaux, près de Saint-Augustin, Monsieur et Madame Armel Isartel ont installé leur appartement dans les anciennes « chambres de bonnes » rachetées une à une. Ils en ont confié l'aménagement à Didier Aaron et Alain Demachy, dont le premier souci a été d'ordonner l'espace intérieur, sans aucun effet facile de « perchoir sous les toits », mais avec terrasse et jardin suspendus.

La profession de Monsieur Isartel — les public relations — lui impose un rythme de vie qui répond d'ailleurs à son dynamisme, à son esprit d'entreprise, à ses goûts, et à ceux de sa femme (après avoir lancé la station d'Avoriaz, le port de Saint-Raphaël et celui de Deauville, il s'occupe maintenant du Littoral Languedoc-Roussillon). L'un et l'autre aiment recevoir et doivent le faire souvent: c'est l'un des éléments qui ont guidé Alain Demachy dans la distribution et l'agencement de chaque pièce dont le décor et l'ambiance reflètent parfaitement la personnalité des propriétaires.

2

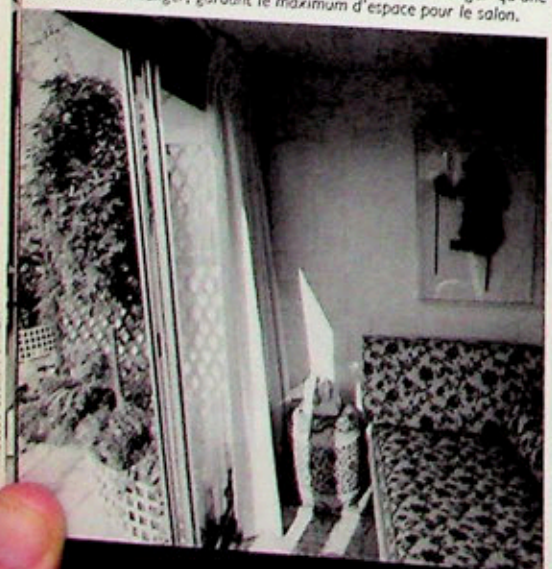

3


4

1 Dans le salon, une moquette bleu de nuit sur le sol, une bourrette de soie également bleue sur les murs créent une ambiance « nocturne » où scintillent les reflets des bronzes chinois ou japonais, un escalier en fonte chromé de Talon menant à un jardin d'hiver, et d'une sculpture de Nicolas Schöffer (au fond), éclairée par des projecteurs pivotants derrière des écrans de couleurs (Galerie Lacloche). Au premier plan, un objet de maîtrise allemand du XVII^e, en buis, plus loin une boîte de Boulle et un lapin japonais en bronze niellé d'argent du XVII^e, sur une table noire à tréteaux d'acier (Carl). A droite un tapis du XIX^e au point de croix (Catan). **2** Encastrées de part et d'autre de la cheminée — que surmonte une peinture de Bernard Saby — deux bibliothèques de bois noir à montant d'acier contenant l'installation de stéréophonie et d'enregistrement, les disques et les bandes magnétiques. Table basse à piètement d'acier et plateau de bois noir, fauteuils et canapé recouverts de velours de lin amarante (Carl). **3** Vue d'ensemble du salon prise du haut de l'escalier. Contre le canapé, la table à tréteaux d'acier et les objets qu'on voit au premier plan sur les photos précédentes, à droite, une table octogonale d'époque Louis XVI en acajou et bronze doré avec un plateau de marbre « fleur de pêcher », à gauche, au fond, une alcôve « à la turque » dont nous montrons le détail ci-contre (voir légende page 62).

1 L'escalier en colimaçon du salon (voir pages précédentes) mène à ce jardin d'hiver où tout est bleu et blanc: tonneaux chinois en porcelaine, tissu brodé de fleurs (Pierre Frey), murs laqués blanc en relief de contre-plaqué. Au mur, une série de marionnettes balinaises (Carl). Rideaux en gourgouran blanc à rayures «côtes de cheval». Le jardin de la terrasse a été créé par Guy Bedat. **2** La chambre à coucher comporte un double niveau: la loggia d'où a été prise notre photographie contient le lit. L'espace principal est ainsi libéré et aménagé comme un second salon. Le pilier de soutènement, rendu indispensable par la suppression des cloisons intermédiaires, est devenu un point central autour duquel sont disposées des banquettes recouvertes de peau naturelle (Carl). Petites tables en bois laqué noir (Hagnauer). Fauteuil de Kastholm-Fabricius (Formes Nouvelles). Sur la cheminée, devant une sépia du sculpteur Charpentier, deux hiboux chinois en bronze et un bouquet de fleurs séchées. La rampe de la loggia est en acier brossé avec une main-courante garnie de la même peau que les banquettes. Une toile écrue à chevrons recouvre les murs (Tissages d'Armentières). Les stores en soie rouge tomate, formant écran à la chinoise devant les fenêtres, mettent un accent vif dans les tonalités chaudes et claires de l'ensemble — le cuir naturel et le tissu des murs. La moquette à motifs terre-cuite et tomate reprend cette association de couleurs.

Page 61: **4** Tendue d'un tissu imberline à motifs rouge et vert émeraude sur fond grège (Lelièvre), avec des divans bas et des coussins vert et rouge, l'alcôve ménage dans l'ambiance bleue du salon le contraste d'une zone lumineuse et claire. Alain Demachy l'a conçue pour permettre les dîners-buffets sur des tables basses, dans une atmosphère détendue et reposante, évitant les alignements de chaises conventionnels autour d'une table. Il a pu ainsi n'aménager qu'une petite salle à manger, gardant le maximum d'espace pour le salon.



L'architecte C

Une ruelle de b
portail de bois
s'engage parmi l
bout, un mur ferm
blanc avec, au
orange. On ouvr
transforme: accro
la colline, tourné
architecture trans
de verre sous de
suit la pente du
un patio, plage
au cœur d'une c
une longue baie
une terrasse,
s'avance dans le f
Si simple qu'elle
respire par le con
et de l'extérieur —
urbain mais co
nature dont elle
et la forme même
rapide ayant justi
que relient les ob
de l'escalier et du

1 et 3 La maiso
charpen
sur une
3,50 m de côté. S
plissages — nu
pleins laqués bla
des huisseries —
identiques. Encor
métrie paire, jume
l'effet de sorte qu
que architecturale
trer dans la combi
lumière du patio,
dinal du séjour et
calier, plongeant d
de l'entrée. Au c
ment puissant de
pové par la pente
les formes contra
et de l'espace — s
vancée du deck q

2 Du côté op
l'entrée est
d'éternit blan
est même précéd
chissant un fossé
reçues les eaux d
qui sert à protég
la face enterrée

4 Du deck, la
toute entière
à gauche;
milieu, après la
cuisine à droite,
général de l'escalie
placé d'un côté l'
et une chambre
l'autre un petit ap
pour une parente
A l'étage, on tro
chambre d'amis,
l'autre un bureau

UNE MAISON DE BOIS DANS LA FORET

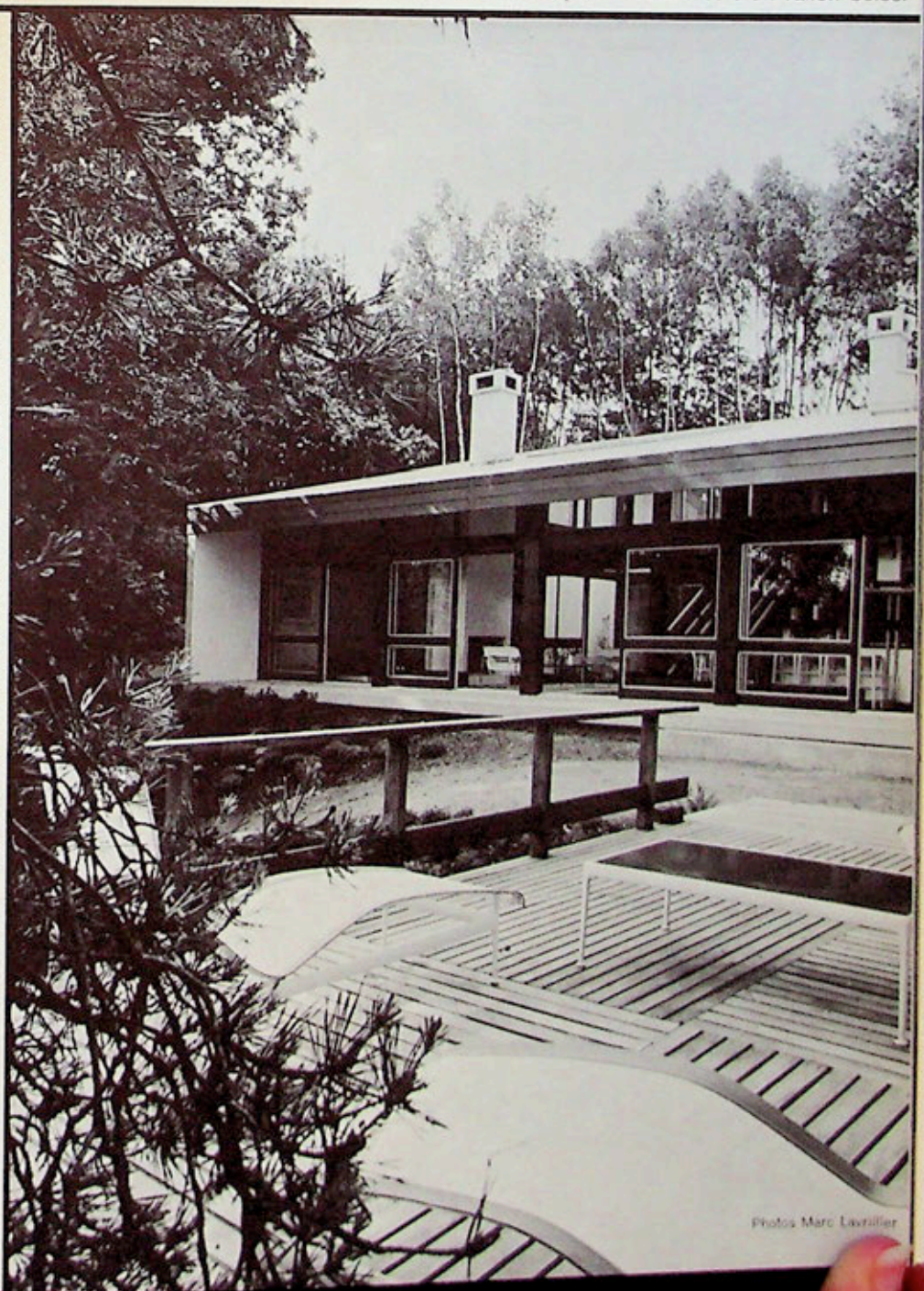
L'architecte Olivier Marc a construit près de Paris ce pavillon transparent encastré parmi les arbres d'un vallon boisé.

Une ruelle de banlieue aisée, un portail de bois et un chemin qui s'engage parmi les arbres. Tout au bout, un mur fermé couvert d'éternit blanc avec, au milieu, une porte orange. On ouvre et le monde se transforme: accrochée au versant de la colline, tournée vers le sud, une architecture transparente de bois et de verre sous des plafonds blancs, suit la pente du versant. Au milieu, un patio, plage de lumière comme au cœur d'une clairière, et en bas une longue baie horizontale, puis une terrasse, un « deck », qui s'avance dans le feuillage des arbres. Si simple qu'elle soit, la maison respire par le contraste de l'intérieur et de l'extérieur — fermée au monde urbain mais confondue avec la nature dont elle retrouve la lumière et la forme même du site, la pente rapide ayant justifié un plan décalé que relient les obliques divergentes de l'escalier et du plafond.

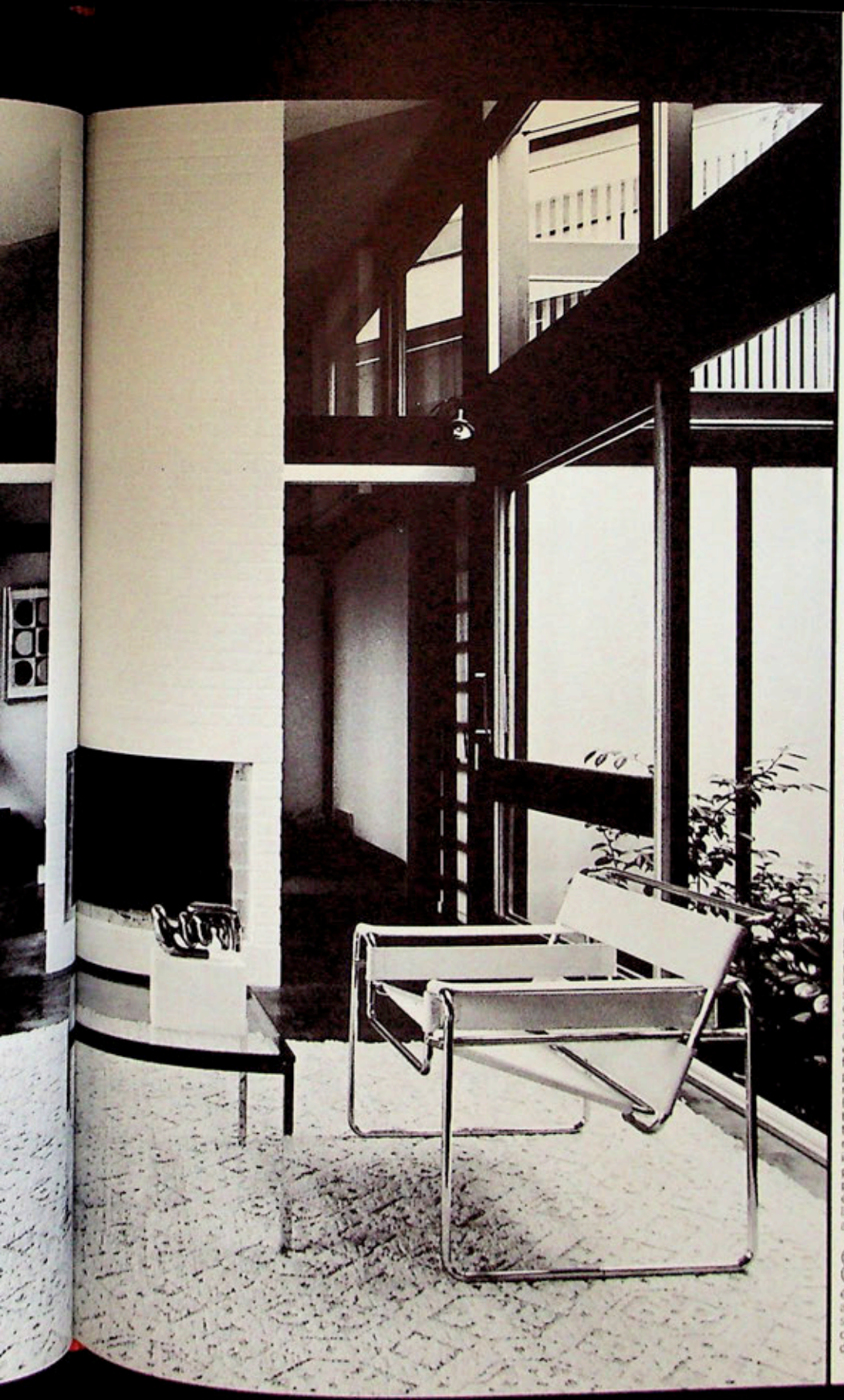
1 et 3 La maison est construite en charpente de bois de sapin, sur une trame carrée de 3,50 m de côté. Seul le jeu des remplissages — nudité des panneaux pleins laqués blancs ou graphisme des huisseries — anime ces espaces identiques. Encore l'emploi d'une symétrie paire, jumelle, en atténue-t-elle l'effet de sorte que toute la dynamique architecturale vient se concentrer dans la combinaison du puits de lumière du patio, du plateau longitudinal du séjour et de l'oblique de l'escalier, plongeant depuis l'étroit palier de l'entrée. Au dehors, ce mouvement puissant de l'escalier — qui, appuyé par la pente du versant, unifie les formes contrastées de la lumière et de l'espace — se prolonge par l'avancée du deck qui domine la vallée.

2 Du côté opposé à la pente, l'entrée est un écran, couvert d'éternit blanc. Le sas d'entrée est même précédé d'un pont franchissant un fossé de gravier où sont reçues les eaux de ruissellement et qui sert à protéger de l'humidité la face enterrée de la maison.

4 Du deck, la maison apparaît toute entière: la chambre est à gauche; le séjour est au milieu, après la cheminée, et la cuisine à droite. Derrière le noyau central de l'escalier et du patio, on a placé d'un côté l'office, la chaufferie et une chambre de service, de l'autre un petit appartement séparé pour une parente du propriétaire. A l'étage, on trouve d'un côté la chambre d'amis, à l'est, et de l'autre un bureau et un atelier.



Photos Marc Lavrillier



5 et 9 Le séjour enveloppe le patio au rez-de-chaussée. La trame de la charpente, délimitant une succession d'espaces carrés, y est très apparente, rompue seulement par l'écran de la cheminée qui isole la chambre. Deux panneaux coulissants permettent d'obstruer l'ouverture. La communication des espaces est également limitée par des stores à lamelles verticales en toile. Par leur proportion et la simplicité de leur matériau, les deux sièges de Breuer s'intègrent parfaitement à l'architecture. Sur le guéridon de verre est placée une sculpture de Berocal.

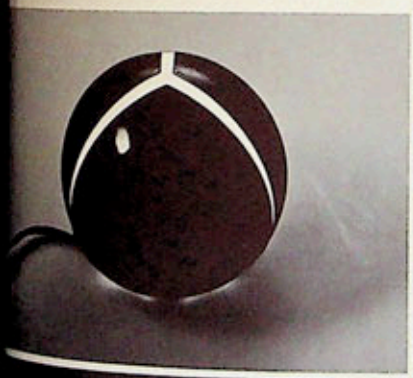
6 et 7 La chambre et sa salle de bains constituent un appartement plus fermé, plus cloisonné, retrouvant la proportion du carré. Alors que le sol est partout en larges planches de sapin brut, dans la chambre le lit est placé sur une estrade en moquette, avec couverture en fourrure. Une autre sculpture de Berocal et un tableau de Vasarely complètent ce mobilier élémentaire. Au fond, on voit la coiffeuse de la salle de bains, entourée par un rang d'ampoules dont la luminosité est réglée par un rhéostat. De la chambre, on peut encore monter directement à l'atelier : le propriétaire a fait placer une échelle de meunier, qui lui permet un accès indépendant. La salle de bains proprement dite, séparée du couloir par un clayonnage, est largement éclairée sur l'extérieur. Le lavabo et la grande glace sont étroitement associés à l'architecture.

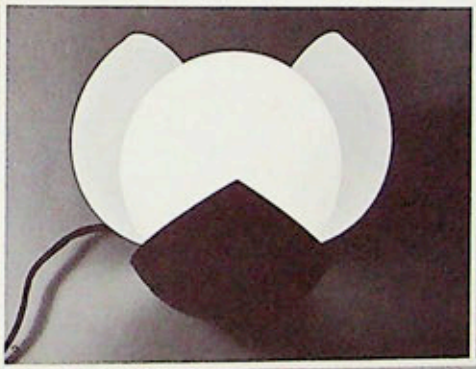
8 La cuisine, symétrique de la chambre, n'est séparée du séjour que par un sas en équerre, où sont encastrés les appareils ménagers. Le mobilier en stratifié blanc et bois teinté, comme celui de la salle de bains, a été dessiné par l'architecte.

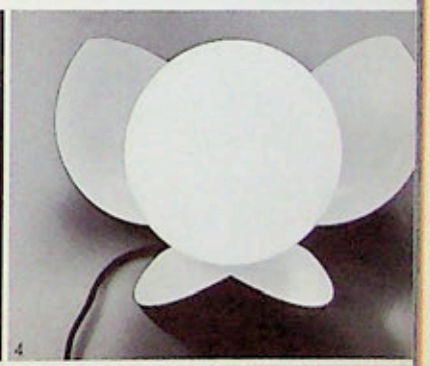
10 Le deck, placé sur le rebord du versant, devant la maison, est une belle construction en charpente de bois, élégamment contreventée. Les montants en rondins sont réunis par des liens s'entrecroisant sur deux plans différents. Deux fermes transversales, analogues à celles d'une charpente, les confortent. L'ensemble est d'un dessin très léger. Le pont lui-même est traité en caillebotis. De cette terrasse suspendue, on domine tout le bois, formé d'essences multiples. L'architecte avait pensé initialement construire deux autres passerelles, sur la diagonale le long de la pente, ce qui sera peut-être réalisé plus tard et complétera cette émergence de la maison dans la nature.

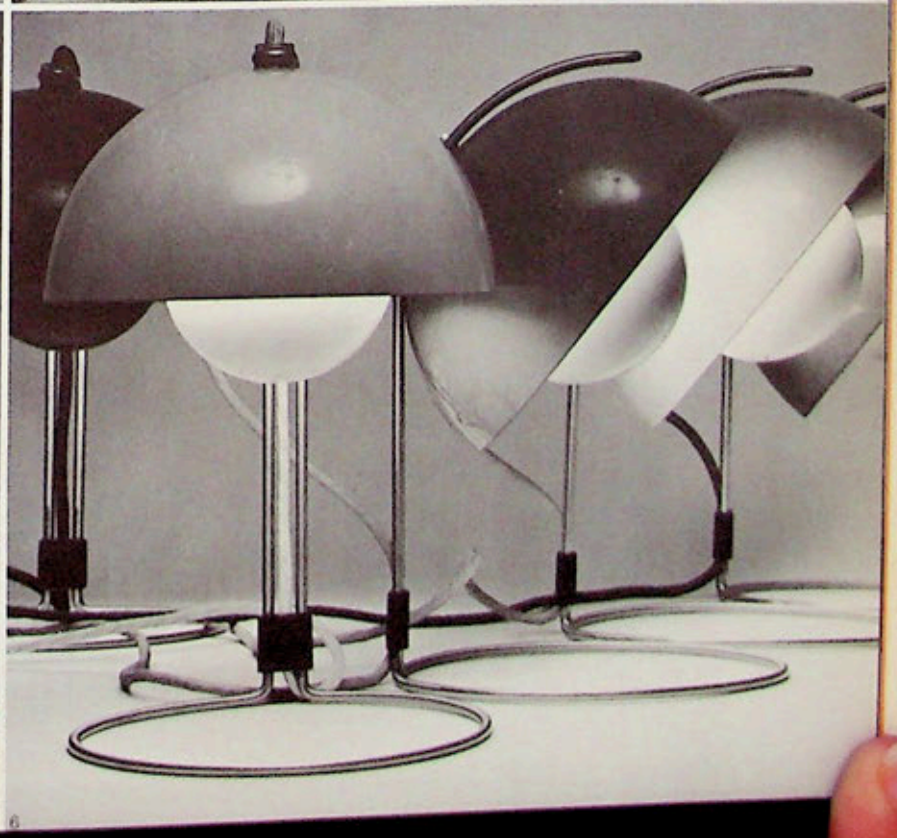
Idées Lumineuses

1 Lampe de bureau orientable en métal chromé, dessinée par Pierre Soulié (Verre Lumière). **2-4** « Frine », lampe de table ou de bureau créée par Studio Tetrarch (éditée par Artemide). L'ouverture du réflecteur en métal laqué est commandée électriquement et dégage le globe de verre dépoli. Diamètre: 30 cm. **5** « Daruma », lampe en verre dépoli de deux tons, dessinée par Sergio Asti (Diffusée par Candle). **6** Lampe de table « Flower-Pot » de Verner Panton, comprenant un réflecteur en émail vitrifié (qui existe en cinq coloris différents) sur un pied d'acier inox (Diffusée par Louis Poulsen).



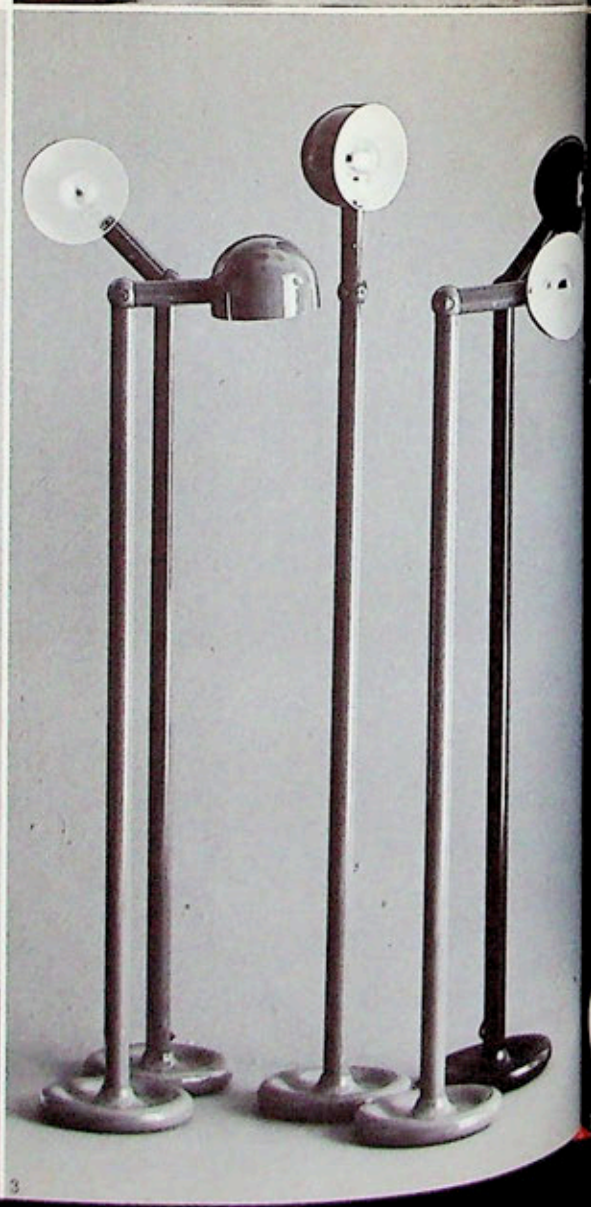


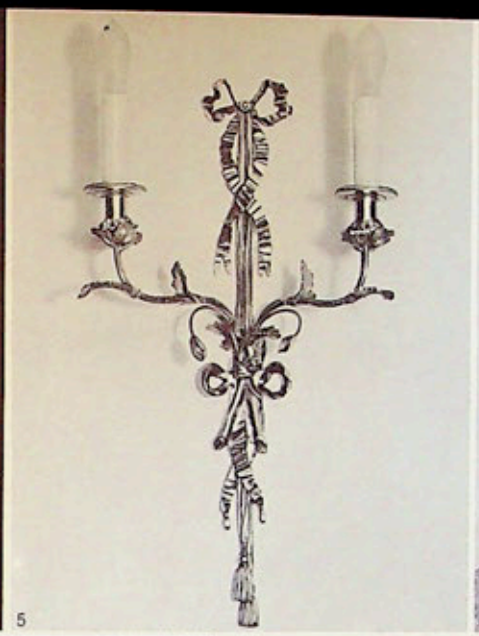




1 Le globe de cette lampe en verre blanc opaque est fixé dans un piètement de verre fumé. Haut.: 50 cm. (Selenova). **2** Lumitiple I, de J. C. Lahumière, en métal chromé à six « branches », reflétant l'éclairage central (Diff. Annie Guené). **3** Lampadaire de métal laqué de différentes couleurs, avec tête orientable. Création Carlo Viligiardi. Haut.: 130 cm. (Editée par Stilnovo). **4** Lustre à cascades de guirlandes de perles et de boules, d'après un rare modèle du XVIII[e] siècle, dont un exemplaire est conservé au musée Carnavalet. Hauteur: 60 cm. (Collection Renon). **5** Applique en bronze finement ciselée et dorée. Hauteur: 48 cm. (Delisle) **6** Lampe bouillotte de style Louis XVI très richement ciselée, avec abat-jour entièrement doré (Baguès). **7** « Zea », créée par Claudio Salocchi, lampe de table, ou à poser sur le sol, faite de trois éléments en verre dépoli et diffusant un éclairage total ou partiel. Diamètre: 50 cm. (Editée par Lumenform). **8** Suspension en verre Seleopal, comportant une cloche de ton miel ou vert mousse avec un globe blanc sur un cercle de métal chromé. Diamètre 45 cm. (Selenova). **9** Lustre de Per Iversen en métal rouge, orange, bleu ou turquoise. Diamètre: 35 cm. (Diffusé par Louis Poulsen).

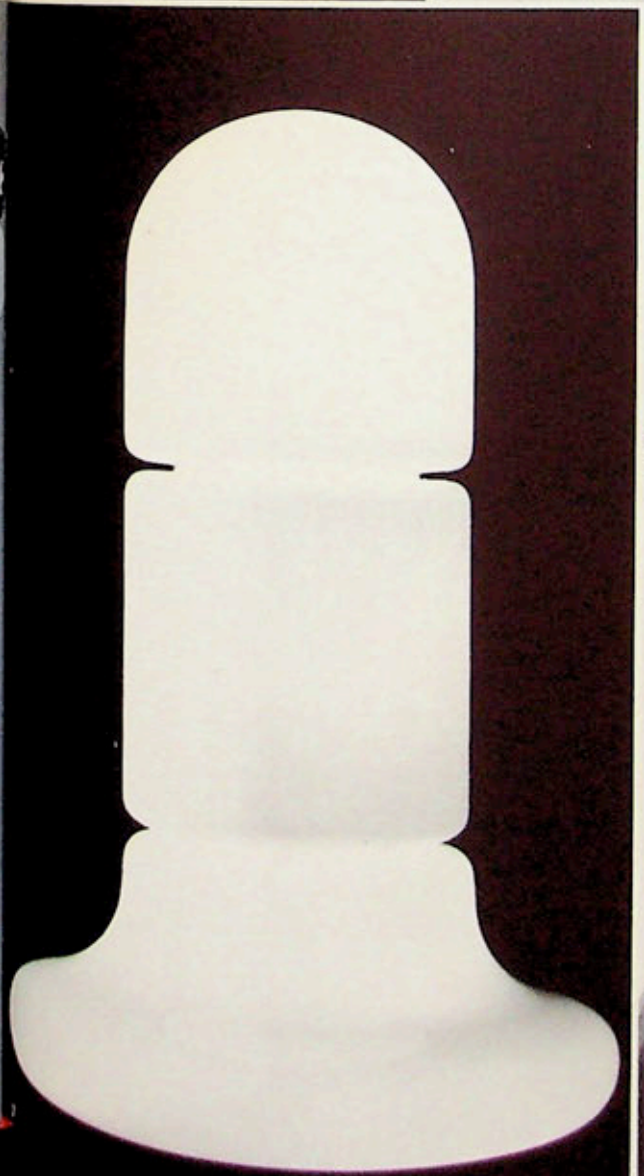
2

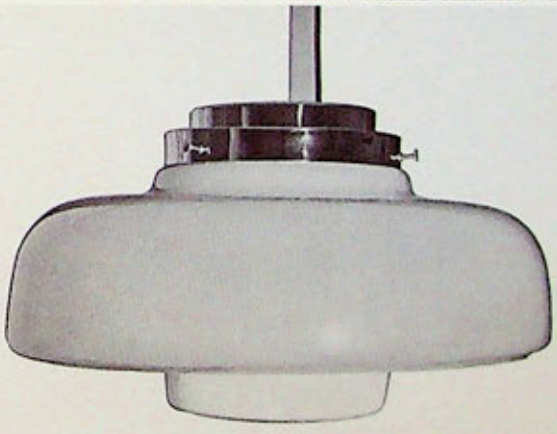

3



5

6

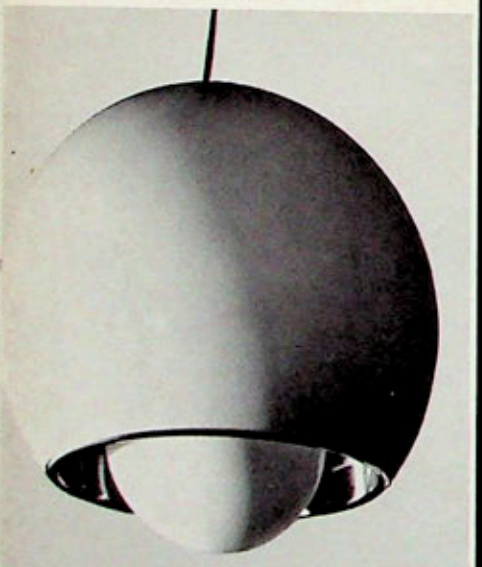


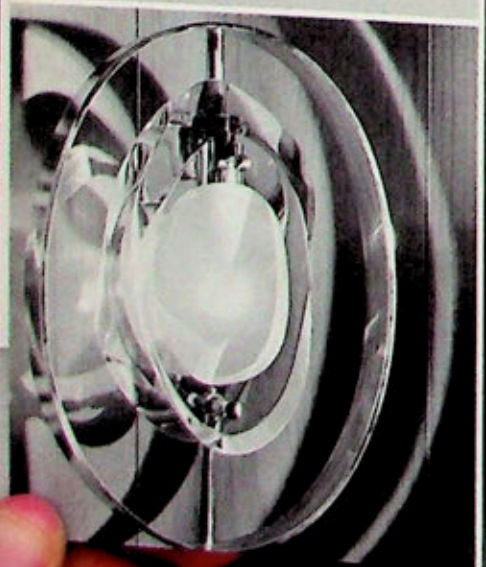


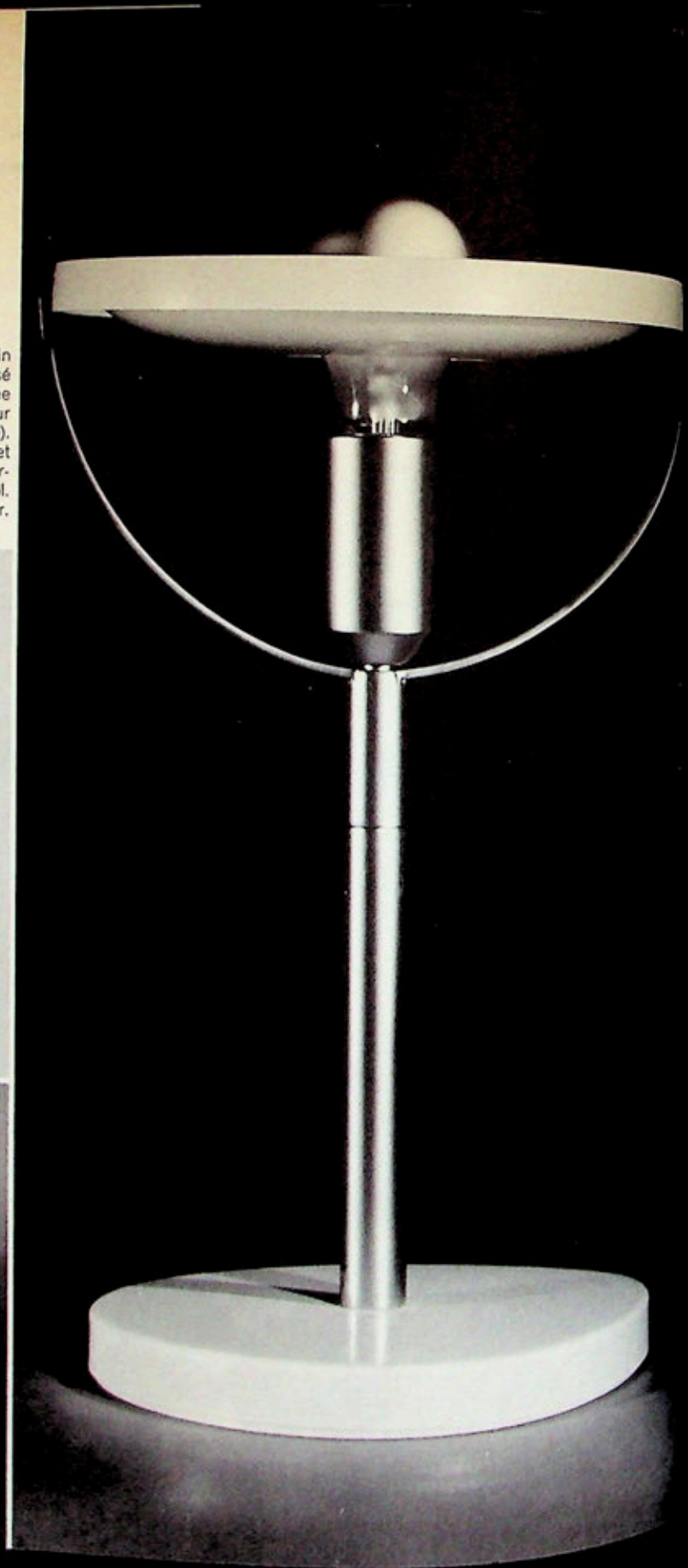
8

9

1 Lampe faite de deux globes en verre opalin satiné sur une monture de laiton nickelé brossé (Fontana Arte). **2** Cette applique est constituée par deux glaces façonnées à la meule, avec intérieur opaque, sur une monture de laiton (Fontana Arte). **3** Cette lampe de C. J. Jucker, en acier chromé et métal laqué, existe en plusieurs hauteurs qui permettent de la poser sur une table ou sur le sol. La coupelle pivotante forme abat-jour ou réflecteur. (Diffusé par Forma.)







ANTIQUAIRES A PARIS

Didier AARON & Cie
32, Av. Raymond Poincaré - Tél. 727.96.32

AVELINE & Cie
20, rue du Cirque - Tél. 359.51.63

BENSIMON
20, rue Royale - Tél. 073.73.89

B. FABRE & Fils
19, rue Balzac - Tél. 227.17.52

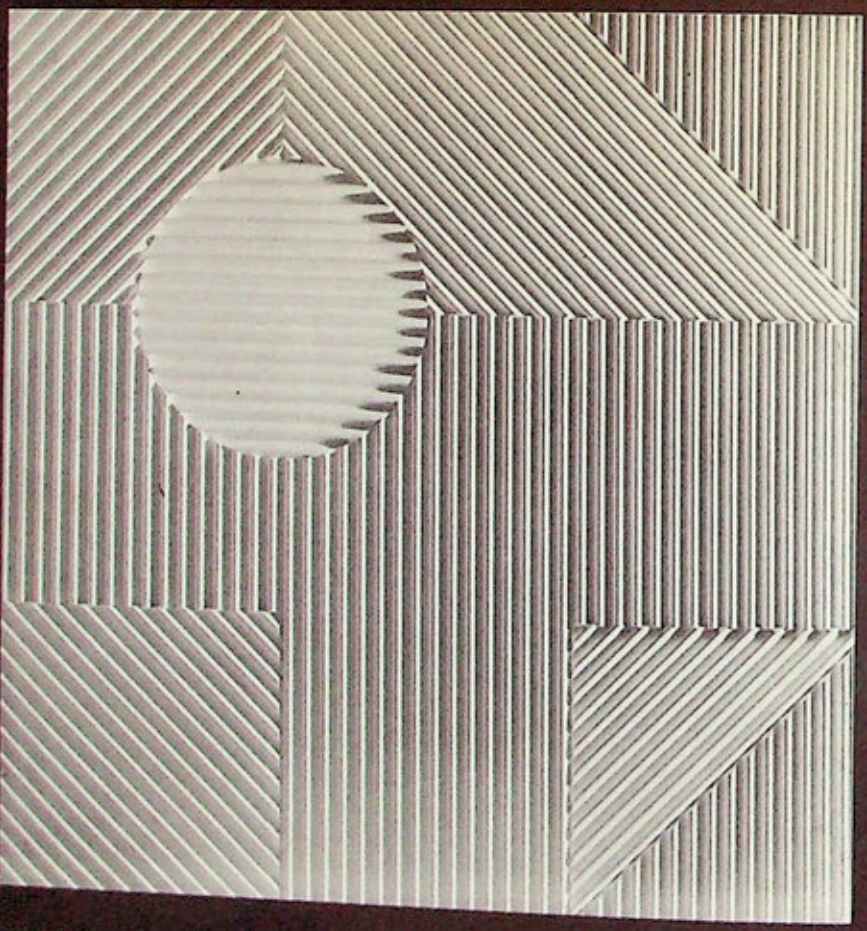
J.P. HAGNAUER
10, rue de Seine - Tél. 326.36.54

Etienne LEVY & Cie
178, Fg. Saint-Honoré - Tél. 225.66.84

Michel MEYER Fils
22, rue Rousselet - Tél. 566.93.53

WEILLER & Cie
15, rue Lamennais - Tél. 225.43.46

sans la lumière... pas de forme pas de relief pas de couleur



Pour l'architecte, la lumière est un mode d'expression d'une importance capitale et c'est à l'architecte qu'il appartient de définir le rôle qu'il entend lui faire jouer à l'extérieur et à l'intérieur du bâtiment.
C'est ensuite à l'éclairagiste de proposer les types de sources lumineuses, d'en calculer la puissance et la répartition afin de réaliser, sans la trahir, la pensée du maître de l'œuvre qui s'exprime dans le panorama lumineux, l'équilibre des valeurs, les jeux des ombres.
Tâche souvent difficile qui exige des spécialistes parfaitement maîtres de leur technique.

Mazda offre la garantie d'une compétence fruit d'une longue tradition illustrée de références prestigieuses.

pour tous vos projets d'éclairage n'hésitez pas à écrire à notre service éclairage bâtiment.

MAZDA

COMPAGNIE DES LAMPES
29 RUE DE LISBONNE PARIS 8e TÉL. 522 72-60

L'ŒIL

vous avez rêvé d'une fenêtre...

veranit

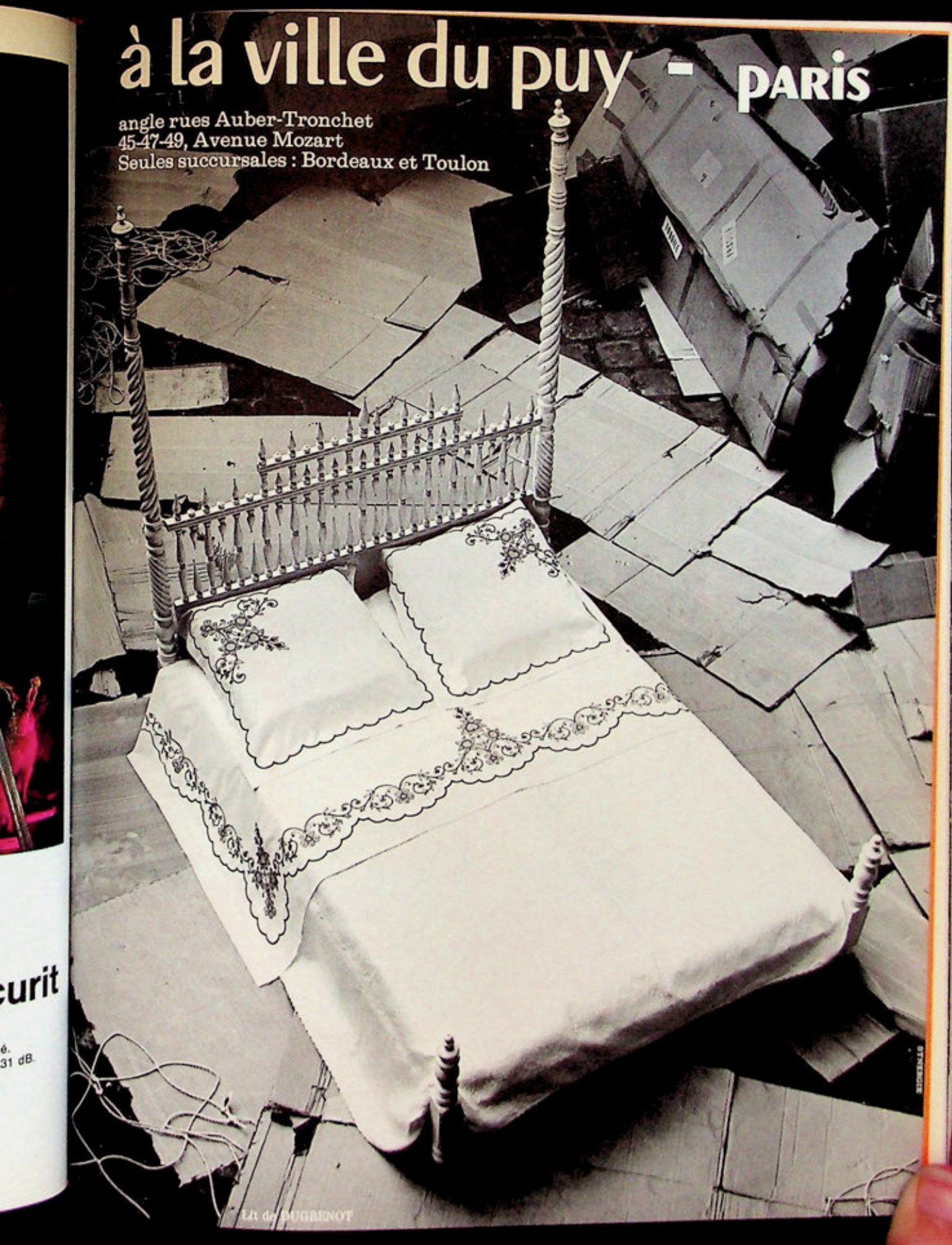
1er bloc-fenêtre en glace sécurit

prêt à poser - silence - lumière

Ensemble complet monté en usine : vantaux, dormant et système d'étanchéité.
Glace épaisse de 8 mm permettant un affaiblissement acoustique moyen de 31 dB.
Une gamme complète : 1, 2, 3 vantaux. Porte-fenêtre : 1, 2, 3 vantaux.
Des variantes : glace Parsol, gris, bronze, vert ; verre Durlux translucide.

SAINT-GOBAIN

centre d'information : 62, boulevard victor-hugo, 92 neuilly-sur-seine, tél. : 722.03.07 - 722.03.08


à la ville du puy - PARIS
angle rues Auber-Tronchet
45-47-49, Avenue Mozart
Seules succursales : Bordeaux et Toulon
Lit de DUGRENOT

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	AOÛT-SEPTEMBRE 1969	Nos 176-177

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 326 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Mise en pages: Heide Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VIe. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Ed. Croci: page 3 – Musée du Louvre: pages 3, 4 et 10 – Musées des Offices: pages 4 et 9 Kunsthistorisches Museum, Vienne: page 4 Anderson-Giraudon: page 5 – Villani e Figli: pages 5 et 6 – Gabinetto Fotografico Nazionale, Rome: page 6 – Staatliche Graphische Sammlung, Munich: page 9 – Ashmolean Museum, Oxford: page 11 Linden Museum, Stuttgart: pages 12, 14, 15 et 16 Musée de Brême: pages 13 et 18 – Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne: pages 13, 16 et 17 – Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles: page 14 British Museum: page 14 – Musée de l'Homme, Paris: page 14 – E. Mandl, Museum für Völkerkunde, Vienne: pages 16 et 19 – Michel Zimbacca: page 17 Marc Lavrillier: pages 17, 20 à 26, 48 à 52, 59 à 64, 75, 78, 80 et 81 – Museum für Völkerkunde, Bâle: page 19 – Jacqueline Hyde: pages 29, 31 et 37 Christian Guérin: page 30 – André Morain: pages 30, 33 et 37 – Françoise Masson: pages 32 et 92 Galerie Iolas: page 33 – The Museum of Modern Art, New York: page 34 – Rheinisches Bildarchiv, Cologne: pages 38, 39 et 40 – Ann Münchow: pages 40 et 41 – Ancillotti: page 70 – Fortunati: page 70 – Paul Cadé: pages 73 et 74 – Perotti: page 74 – Jean et Jacqueline Lemaire: page 77 Routhier: page 77 – François Puyplat: page 87 André Gardé: page 88

Photographies en couleurs
Villani e Figli: page 9 – Michaelidès-Flammarion: page 10 – Marc Lavrillier: pages 27, 28, 57, 58, 63, 64, 69 et 70 – Eric Pollitzer: page 42

Notre couverture
Max Ernst: « Le Retour de la Belle Jardinière ». Huile sur toile. 162 × 130 cm. 1967

Notre prochain numéro
Les « Heures » de Louis de Savoie – Peintures ésotériques – Dessins du Canada – L'exposition De Pisis à Vérone – Bijoux 1925 et L'Œil du Décorateur.

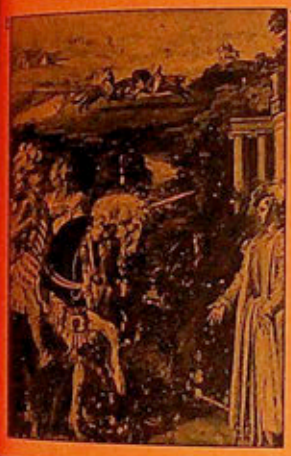
Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VIe Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.—; Mme Possemiers, 6, Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél (02) 53 14 18 CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—) L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S.A., 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

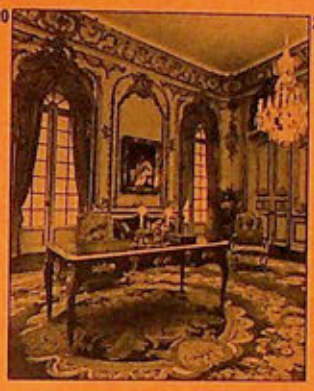
Sommai

Sommaire

2 « In Iode di Nicolò », par Sylvie Béguin
12 L'archipel de l'Amirauté, par Vincent Bounoure
20 Le Faubourg St-Germain dans l'Orient séditieux, par Etienne Coche de La Ferté
28 Max Ernst parle avec Robert Lebel
38 Pop Chocolat, par José Pierre
L'Œil du Décorateur
48 A Paris, quai de Béthune
56 A Rome, via Veneto
62 Sur la baie de Pampelonne
68 Beaux objets sur le marché
78 Idées italiennes
83 « Espace et Lumière ». L'Œil aux aguets sur le S.A.D. 1969



12

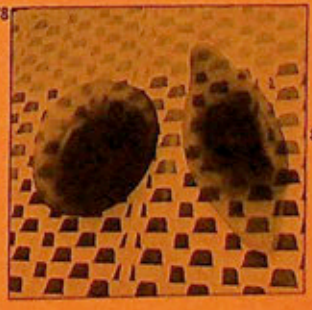

20

28

48

56

68


78

83

L'historien bo
publia en 1678,
sina Pittrice », u
Carrache en l'
(«Soneto in lod
lui attribue tou
Titien, Corrège,
comme si l'artis
les écoles », prê
Carraches, cher
sur toutes les a
louanges, évide
duisent bien, ce

1 « *Musicienne* »
H. 0,96, L. 0,72.
Une des salles de
ville proche de R
était décorée d'un
table des Dieux »,
en 16 demi-figure
Cette musicienne
des mieux conser
incite à la dater
tard que d'autres
Scandiano, génér
2 « *Une femme u*
enfant ». *Fresque*
L. 0,885. (Modè
des lunettes coura
l'« Eneide » qui d
di Scandiano (ve
les thèmes humani
représentent, pens
de Matteo Maria
monte Giulio Boia
à Nicolò. Leur sig
obscure, comme ce
des plus séduisant
propagiste, annon
de la nature les pa
XVII^e siècle, com
Guerchin ou Dom
3 « *Scène légendai*
à l'ocre brune, la
de blanc. H. 0,35
Musée du Louvre.
néerlandaise, ce de
à Nicolò dell'Abat
rapproche de toute
(originaux et copie
probablement le so
décorations perdue
fresques du « Rolan
Maria Boiardo).
« *Roland furieux* »

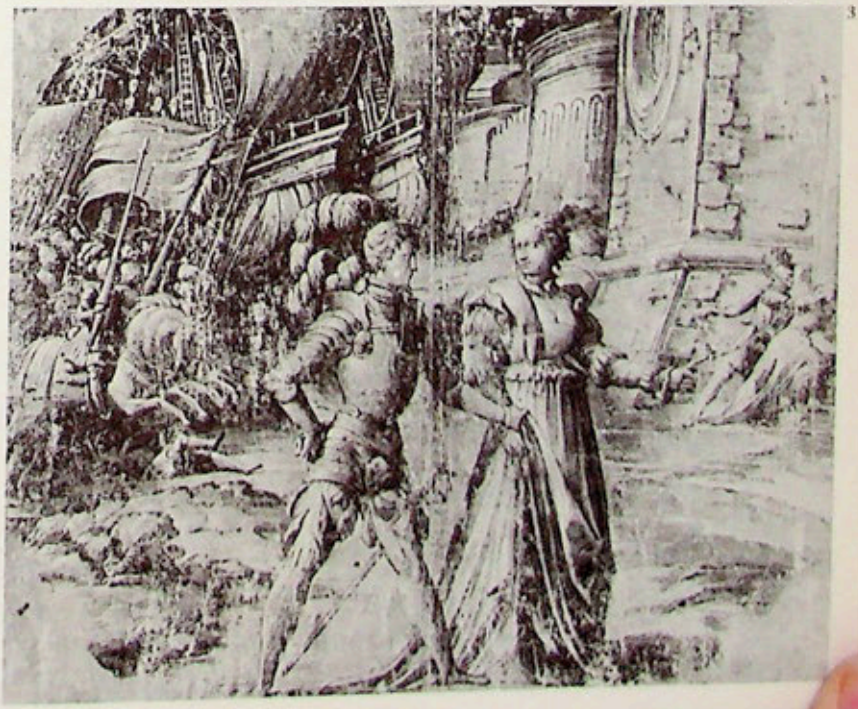
In lode di Nicolo...

par Sylvie Béguin

Le titre d'un sonnet consacré jadis à Nicolò dell'Abate pourrait être celui de l'exposition qui présente actuellement à Bologne une réunion d'œuvres du peintre

L'historien bolonais Carlo Cesare Malvasia publia en 1678, dans le premier tome de sa « Felsina Pittrice », un sonnet apocryphe d'Augustin Carrache en l'honneur de Nicolò dell'Abate («Soneto in lode di Nicolò Bolognese »)... où il lui attribue toutes les qualités de Michel-Ange, Titien, Corrège, Tibaldi, Primatice et Parmesan, comme si l'artiste incarnait « le goût de toutes les écoles », préface au pseudo-éclectisme des Carraches, cher à Malvasia, et à la supériorité sur toutes les autres de l'Ecole bolonaise. Ces louanges, évidemment très excessives, traduisent bien, cependant, l'admiration que sou-

2



3

1 « *Musicienne* ». *Fresque transposée sur toile. H. 0,96, L. 0,72. (Modène, Galleria Estense). Une des salles de la* Rocca di Scandiano *(petite ville proche de Reggio, au nord-ouest de Bologne) était décorée d'un plafond peint (« Hercule à la table des Dieux ») dont les pendentifs consistaient en 16 demi-figures encadrées de feuillages. Cette musicienne est l'une des plus gracieuses et des mieux conservées. L'influence du Parmesan invite à la dater probablement un peu plus tard que d'autres fragments du décor de Scandiano, généralement situés vers 1540.*

2 « *Une femme montre un château à un enfant* ». *Fresque transposée sur toile. H. 0,52; L. 0,555. (Modène, Galleria Estense). Une des lunettes couronnant les 12 scènes de l'« Enéide » qui décoraient un Cabinet à la* Rocca di Scandiano *(vers 1540). En opposition avec les thèmes humanistes de l'Enéide, ces lunettes représentent, pense-t-on, des épisodes de la vie de Matteo Maria Boiardo, ancêtre du comte Giulio Boiardo qui commanda la décoration à Nicolò. Leur signification demeure souvent obscure, comme celle de cette lunette qui est un des plus séduisants exemples de l'art de Nicolò paysagiste, annonçant par le sentiment familier de la nature les paysagistes bolonais du XVII^e^ siècle, comme Annibal Carrache, Guerchin ou Dominiquin...*

3 « *Scène légendaire* ». *Dessin à la plume et à l'encre brune, lavis brun et gris avec rehauts de blanc. H. 0,357; L. 0,458. Cabinet du Roi; Musée du Louvre. Autrefois attribué à l'Ecole hollandaise, ce dessin a justement été redonné à Nicolò dell'Abate par Ph. Pouncey. Il se rapproche de toute une série de projets analogues (originaux et copies) qui conservent probablement le souvenir d'une des premières décorations perdues de Nicolò soit à Scandiano (scènes du « Roland amoureux » de Matteo Maria Boiardo), soit à Sassuolo (scènes du « Roland furieux » de l'Arioste).*

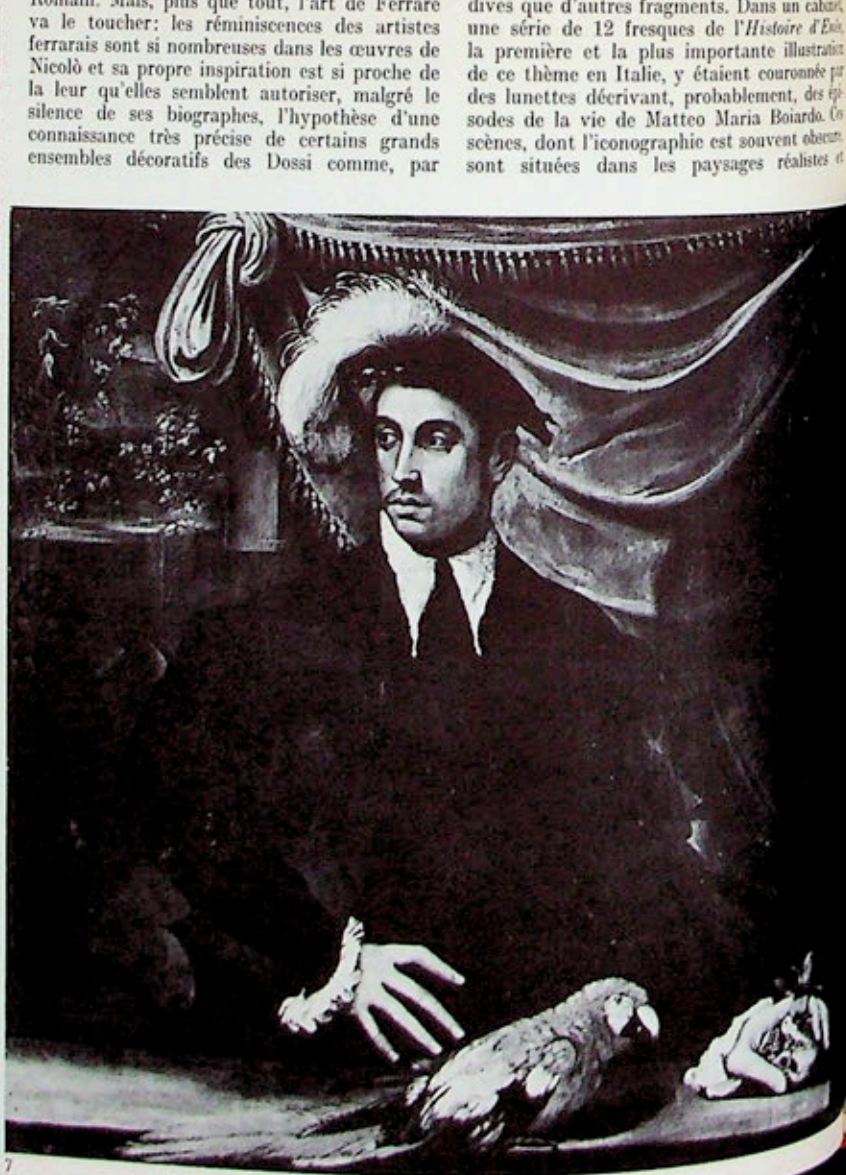
4

5

6

leva l'œuvre très personnelle de Nicolò, un des plus séduisants maniéristes émiliens.

Né à Modène vers 1509, si l'on en croit le chroniqueur Lancilloto qui tient cette information des parents de l'artiste, Nicolò dell'Abate se forma peut-être près de son père, sculpteur, et vraisemblablement, comme le rapporte la tradition, chez Antonio Begarelli. Cette initiation artistique près de sculpteurs, curieuse pour un peintre, explique-t-elle que Nicolò, contrairement à certains maniéristes, aime toujours à modeler largement des figures assez lourdes? Le nom de Begarelli suffit, en tout cas, à souligner l'importance qu'a eue, pour le jeune artiste, l'art du Corrège dont il pouvait admirer les chefs-d'œuvre en Emilie et à Parme toute proche. Corrège le marqua, en effet, profondément. Très tôt, avec cette influence fondamentale, interfèrent d'autres influences: celle de Pordenone dont il aime la force et le raffinement, celle des Dossi, surtout, pour la couleur, les paysages, le « climat » fantastique et chevaleresque... Nicolò a sans doute voyagé à ses débuts en Italie du nord, aussi bien à Piacenza qu'à Trente et Mantoue, où il a vu Jules Romain. Mais, plus que tout, l'art de Ferrare va le toucher: les réminiscences des artistes ferrarais sont si nombreuses dans les œuvres de Nicolò et sa propre inspiration est si proche de la leur qu'elles semblent autoriser, malgré le silence de ses biographes, l'hypothèse d'une connaissance très précise de certains grands ensembles décoratifs des Dossi comme, par exemple, ceux de la « Villa Imperiale » à Pesaro — dont les Salles des Paysages ont dû être peintes vers 1530-1532 —, voire même d'une collaboration... C'est en 1537 que le nom de Nicolò est mentionné pour la première fois dans un document aux « *Beccherie* » de Modène (Boucheries ou « Halles ») avec Alberto Fontana, décorateur alors bien connu en Emilie: il s'y révèle un artiste déjà très personnel, spécialement dans de charmants *Concerts* (Galleria Estense, Modène) d'inspiration giorgionesque mais où l'influence de Corrège et de Dossi est évidente. La décoration de la *Rocca di Scandiano* qui appartenait au comte Giulio Boiardo, descendant du célèbre poète Matteo Maria Boiardo, l'auteur du « Roland amoureux », donna à Nicolò une nouvelle occasion de s'affirmer: elle est partiellement conservée, souvent malheureusement en mauvais état, à la Galleria Estense de Modène. Nicolò y travailla probablement à différentes périodes, quoique la date de 1540 ait généralement été retenue pour cette décoration: en effet, les figures décoratives des pendentifs dans leur cadre de feuillages (fig. 1), influencées par Parmesan, semblent plus tardives que d'autres fragments. Dans un cabinet, une série de 12 fresques de l'*Histoire d'Enée*, la première et la plus importante illustration de ce thème en Italie, y étaient couronnée par des lunettes décrivant, probablement, des épisodes de la vie de Matteo Maria Boiardo. Ces scènes, dont l'iconographie est souvent obscure, sont situées dans les paysages réalistes et



familiers: leu
sentiment vra
fraîcheur et le
ceux du jeur
paysage fami
en 1547, dans
Palais Public
à leurs sujets
cadre de la ca
hérissés de tou
Devenu célèbr
a laissé de cl
Emilia (Palais
Civico), à la C
pagne émilienn
1540, église S
Beaucoup se s
d'autel, le *Ma*
peint pour l'é
grande œuvre
la ville défila...
XVIII^e siècle,
dernière guer
Dossi, pour la
motif de la Vi
les scènes de
virtuosité mar
En 1548, Nic
ville des Etats
il va trouver
cier. C'est auss
il y admirera
Imola (au poi

familiers: leur accent est nouveau et d'un sentiment vraiment moderne (fig. 2). Par la fraîcheur et le lyrisme, ces paysages annoncent ceux du jeune Guerchin... Ce goût pour le paysage familier, Nicolò en témoigne encore, en 1547, dans la Salle des Conservateurs au Palais Public de Modène au point de donner à leurs sujets tirés de l'histoire romaine le cadre de la campagne émilienne aux lointains hérissés de tours...

Devenu célèbre, Nicolò va quitter Modène: il a laissé de charmantes décorations à Reggio Emilia (Palais Pratonieri, aujourd'hui au Museo Civico), à la Casa Fiordibelli, et dans la campagne émilienne (*Adoration des Mages*, datée de 1540, église San Polo à San Pietro d'Enza...) Beaucoup se sont perdues... Un grand tableau d'autel, le *Martyre de Saint Pierre et Saint Paul*, peint pour l'église San Pietro, est sa dernière grande œuvre à Modène, devant laquelle toute la ville défila... Vendu au musée de Dresde au XVIII[e] siècle, le tableau fut détruit pendant la dernière guerre: c'était un hommage aux Dossi, pour la couleur, au Pordenone, pour le motif de la Vierge et des anges, à Corrège, pour les scènes de martyre, véritable exercice de virtuosité maniériste qui fut très apprécié.

En 1548, Nicolò s'installe à Bologne, seconde ville des Etats du Pape, savante et cultivée, où il va trouver une clientèle capable de l'apprécier. C'est aussi une cité riche en œuvres d'art: il y admirera Bagnacavallo et Innocenzo da Imola (au point que certains auteurs l'ont cru élève de ces peintres...), sans doute Vasari et Salviati, qui ont laissé là quelques tableaux, Girolamo da Carpi qu'il connaissait déjà certainement, Girolamo da Treviso qui décora la

---

4 *« Couple amoureux ». Dessin à la plume et à l'encre brune, lavis d'aquarelle verte. H. 0,373; L. 0,265. Paris, Louvre, Cabinet Edmond de Rothschild. Retenu au Louvre par les règlements de la collection Rothschild qui interdisent le prêt des œuvres, ce charmant dessin inédit de Nicolò n'a pu figurer à l'exposition. Le thème et la devise « Amor vincit omnia » font penser qu'il pourrait être mis en rapport avec le « Roland amoureux » de Matteo Maria Boiardo. D'après le style il se place très tôt dans la carrière de l'artiste, à une époque voisine de la « Scène légendaire » du Louvre.*

5 *« Le mariage mystique de Sainte Catherine ». Dessin à la pierre noire rehaussée de blanc sur papier bleu. H. 0,300; L. 0,237. Paris, Louvre. Composition célèbre de Nicolò, plusieurs fois copiée, très typique de son adhésion aux thèmes et au graphisme élégant du Parmesan, qui date de la période bolonaise de l'artiste, probablement vers 1550.*

6 *« Sainte Catherine ». Dessin à la pierre noire et à la sanguine sur papier blanc. H. 0,245; L. 0,385. Florence, Musée des Offices. Ce dessin est traditionnellement attribué au Parmesan dont il diffère par une technique moins subtile et plus dure. C'est un remarquable exemple de l'assimilation par Nicolò du style du Parmesan. Il doit se situer sensiblement à la même époque que le dessin précédent, celle des « joueurs » et des « concerts » du Palais Poggi que le gracieux profil de la « Sainte Catherine » rappelle beaucoup.*

7 *« Le jeune homme au perroquet » (Vienne, Kunsthistorisches Museum). Toile H. 1,25; L. 1,09). Cet aristocratique et mystérieux portrait, parfois attribué à la période française de l'artiste doit, au contraire, se placer à la fin de la période italienne de Nicolò (entre 1548 et 1552) car il offre une harmonieuse synthèse de suggestions colorées des Dossi et du style élégant du Parmesan.*

8 *« Portrait de jeune femme » (Madrid, Prado). Toile. H. 0,64; L. 0,50. Ce portrait provient des collections royales où il était attribué à Titien. Nicolò affectionne ce type de physionomie enfantine et rêveuse; le tableau a été attribué aux Dossi; une certaine timidité en face du modèle lui donne beaucoup de charme. Bien qu'il ait souffert, son attribution ne fait aucun doute.*

9 *Fresques du Palais Poggi, Bologne. Détail. L'une des Salles du Palais de la Via Zamboni, actuellement bibliothèque universitaire de Bologne, est décorée d'une frise haute ornée de fresques représentant des musiciens et des joueurs de tarots, un Festin (voir fig. 11). Ces décorations célèbres furent peintes par Nicolò entre 1548 et 1552 et sont typiques de son inspiration courtoise.*

10

11

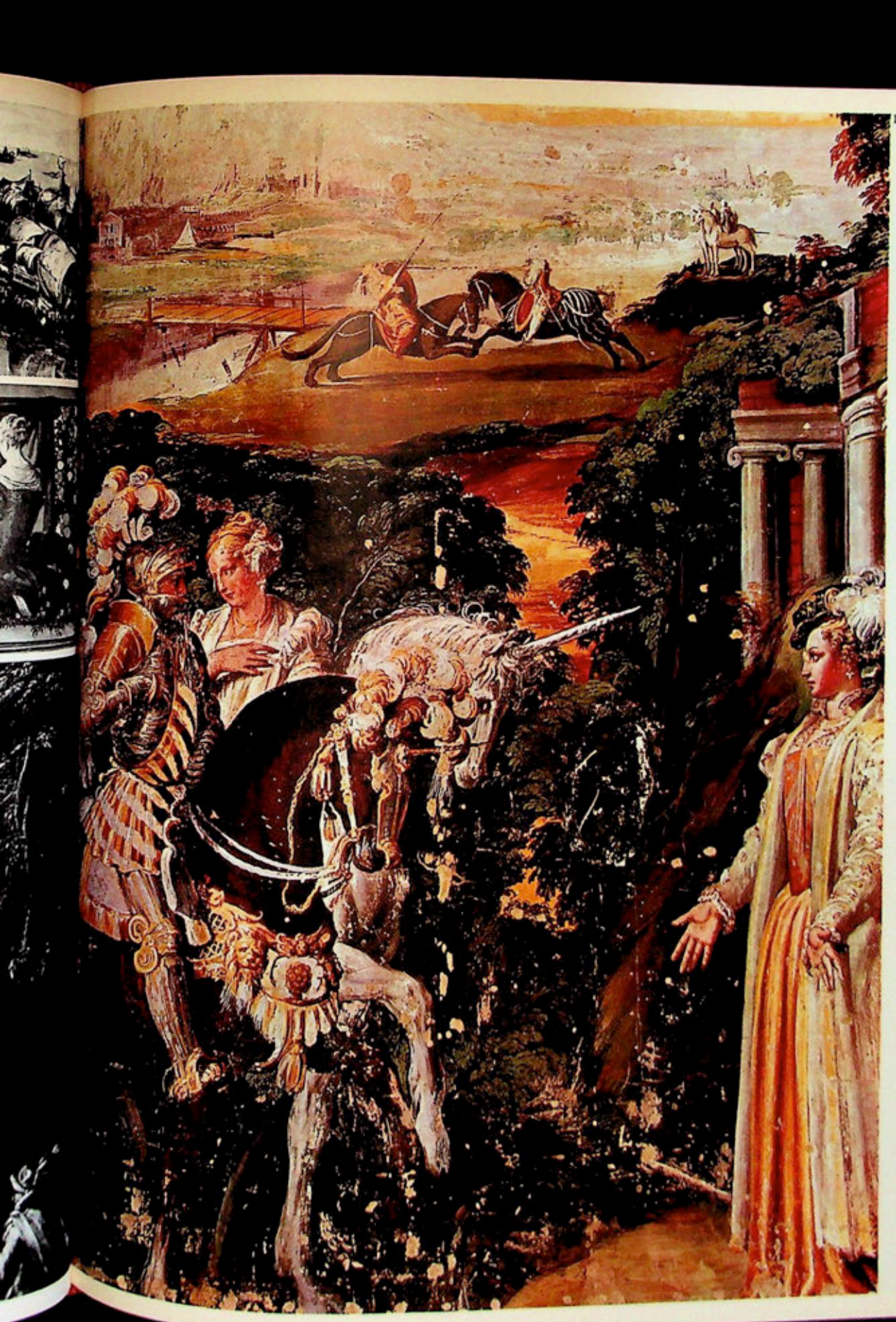
12

10 *Fresques du Palais Torfanini (Zucchini Solimei). Scène tirée du « Roland furieux ». Détail d'un paysage. Pinacothèque de Bologne. Le Palais, via Galliera, dont la façade était peinte par Girolamo da Treviso, fut décoré par Nicolò dell'Abate vers 1550. Il ne reste rien des peintures intérieures mentionnées par les anciens historiens de Bologne, si ce n'est un cabinet où Nicolò peignit des épisodes du « Roland furieux » de l'Arioste. Le charme aristocratique des figures, l'ampleur des paysages donnent une séduction incomparable à ces scènes, parmi les premières décorations inspirées du célèbre poème.*

11 *Fresque du Palais Poggi : « Les joueurs de tarot » (voir légende de la fig. 9).*

12 *« Paysage. La chasse au sanglier ». Toile. H. 1,51 ; L. 183. Rome Galleria Spada. Attribué par Longhi, puis par Zeri à Nicolo dell'Abate, ce beau paysage a peut-être fait partie d'une « suite » de chasses, comme le paysage de la « Chasse au cerf » (Galerie Borghèse). On a supposé, sans preuve, qu'ils ornaient autrefois le château de Ferrare. Ces paysages, qui datent certainement de la période italienne de l'artiste, vers 1550, ont une liberté et une audace picturale remarquables.*

13 *Fresque du Palais Torfanini (Zucchini Solimei). Scène tirée du « Roland Furieux » : « Alcine reçoit Roger ». Pinacothèque de Bologne.*



façade du Palais Torfanini où lui-même va travailler, les très belles fresques de Costa et d'Aspertini mais surtout Parmesan dont les chefs-d'œuvre étaient nombreux, alors, à Bologne... Nicolò connaissait visiblement déjà l'œuvre du grand maniériste mais c'est à Bologne que son influence sur lui est décisive; il adopte son maniérisme aux rythmes sinueux et élégants, corrigeant ainsi sa lourdeur et sa raideur un peu provinciales; il imite le charme aristocratique de ses figures dans les visages graves et ronds de ses jeunes filles... Il s'approche si près de son modèle que nombre de très jolis dessins, dans bien des cabinets d'Europe, ont été tour à tour attribués aux deux peintres, comme ce « *Mariage mystique de Sainte Catherine* » (Louvre) qui vient des collections de François II, duc de Modène, ou cette gracieuse tête de *Sainte Catherine* (Florence, Offices) (fig. 5 et 6). Toutes ces attributions rendent plausible l'hypothèse proposée par Bodmer de donner à Nicolò le *Saint Paul* de Vienne: ce tableau a été attribué par Freedberg à Parmesan, attribution prouvée, pour certains, par la découverte du dessin de même sujet de la collection du comte Seilern...

Parmesan influence aussi Nicolò dans un des domaines les moins connus de son activité, le portrait; il y atteint d'indéniables réussites: portraits de femmes (Galerie Borghèse, Prado) (fig. 8), sans doute préparés par des études, précises et délicates (dessin, collection Scholz), ou le *Jeune homme au perroquet* (Kunsthistorisches Museum, Vienne), un des plus beaux portaits de l'époque maniériste (fig. 7), élégant et désinvolte, mystérieux en dépit des « clefs » que doivent donner ses attributs aux

15

16

14 « *Enlèvement de Proserpine* ». *Détail. Paris, Louvre. Toile. 1,96; L. 2,15. Le tableau est pour la première fois mentionné dans les collections du Palais Royal, dès le XVII^e siècle; vendu en Angleterre au XVIII^e siècle, il passa dans les collections du marquis de Stafford et du Duc de Sutherland; acquis par le Louvre en 1933. Avec le grand paysage de Londres (Histoire d'Eurydice et d'Artistée), c'est le plus important des paysages de la période française de l'artiste. On a souvent pensé les mettre en rapport avec les paysages du Cabinet du Roi peints par Nicolò en 1570 mais cette supposition, vraisemblable, n'a pu jusqu'ici être prouvée. Si l'inspiration des figures est primaticienne, le fond du paysage fantastique montre la persistance du style personnel de Nicolò sous l'influence de l'art des Dossi.*

15 « *Concert* ». *Dessin à la plume sur papier bleu. H. 0,177; L. 0,169. Florence, Offices. Esquisse avec variantes pour l'une des fresques du Palais Poggi à Bologne, Type du dessin de premier jet de Nicolò où la forme se dessine à travers un écheveau de lignes, dans un jeu de courbes et de contre-courbes, de hachures, caractéristiques du style rapide de l'artiste et de sa recherche de mouvement...*

16 « *La Procureuse* ». *Dessin à la plume et au lavis brun avec rehauts de blanc sur papier brun. H. 0,193; L. 0,220. Collection Mannheimer, Munich (Staatliche Graphische Sammlung). Cet important dessin de la période française de l'artiste montre qu'en dehors de la peinture décorative sous l'influence de l'art de Fontainebleau, Nicolò s'intéressa aux courants les plus modernes de l'art parisien, à la peinture de genre en particulier, qui traite des motifs semblables dans l'entourage de François Clouet.*

somptueuses couleurs (le perroquet, la grenade...). Cette influence apparaît encore dans les grands ensembles décoratifs bolonais: un dessin du Palais Torfanini (plus tard appelé Zucchini Solimei) au Musée de Besançon, évoque un des termes en clair-obscur de la Grande Salle, et quelques fresques (fig. 13) suggèrent des emprunts à un cabinet orné de scènes tirées du « Roland furieux » de l'Arioste (Pinacothèque de Bologne). Ce n'est pas la première fois que l'artiste abordait les thèmes romanesques. Des mentions anciennes parlent de l'Orlando peint par Nicolò à l'extérieur de la *Rocca di Scandiano*, allusion peut-être au Cortile où apparaissaient, autrefois, des épisodes du « Roland amoureux » de Boiardo. Furent-ils effectivement peints par Nicolò, comme ces autres scènes de l'Orlando, tirées, cette fois, du « Roland furieux » de l'Arioste qui continua le poème abandonné de Matteo Maria Boiardo, peintes dans l'une des salles de Sassuolo, résidence des Este? Certains dessins, parmi les premiers de l'artiste, comme cette mystérieuse composition du Louvre, s'y rapportent peut-être (fig. 3)... Mais les fresques du Palais Torfanini (Zucchini Solimei), sur les mêmes sujets, ont une ampleur et une autorité remarquables: leurs héros, amoureux comme les jeunes seigneurs d'un dessin inédit de jeunesse (Louvre, collection E. de Rothschild) (fig. 4), ont acquis une aisance et une retenue tout aristocratique; leurs rencontres, leurs combats, prennent place dans de vastes paysages, genre qui va dicter à Nicolò ses pages les plus inspirées. Ce sont des *Scènes de chasse* comme les chefs-d'œuvre de la Galerie Borghèse ou Spada, jeux étincelants de lumière et de couleur, variations très personnelles sur des thèmes nordiques, ou, encore, des paysages décoratifs, délicats, raffinés et un peu tristes, comme ceux qui décorent une des salles du Palais Poggi. La nature apparaît partout dans l'œuvre de Nicolò dans un délicieux désordre de verdure et de ruines, d'eaux et de nuages; fantaisistes et réalistes à la fois, ces paysages annoncent le XVII^e^ et même le XVIII^e^ siècle... (fig. 12).

Pour le cardinal Poggi, avant de quitter Bologne, Nicolò peignit à fresque plusieurs salles du Palais de la via San Donato (aujourd'hui via Zamboni). C'est sa décoration la plus variée et la plus achevée: outre la *Salle des Paysages*, à laquelle nous avons déjà fait allusion, on y voit une « *Histoire de Camille* », très maniériste, tour à tour violente et tendre, des scènes de la *Vie d'Hercule* et, surtout, des réunions de jeunes gens et jeunes filles, *Concerts*, *Festin* et *Joueurs de tarots* (fig. 9 et 11) précédés d'études qui comptent parmi les plus jolies de l'artiste (fig. 15). Nicolò donne alors au thème du « Concert » qu'il a traité très tôt, un charme vraiment délicieux annonçant, au-delà de l'art du XVII^e^, les gracieuses réunions galantes du XVIII^e^ siècle.

C'est en 1552 que Nicolò arriva en France dans des conditions qui ne sont pas encore élucidées avec certitude: sa réputation était bien établie et Primatice, Emilien lui aussi, devait la connaître. Il pensa trouver en Nicolò l'auxiliaire sur lequel il pourrait entièrement se reposer car, depuis la mort du Rosso, la première équipe des décorateurs de Fontainebleau s'était en grande partie dispersée... Nicolò sera, pour Primatice, le chef de chantier dont il a besoin et l'incomparable divulgateur de ses desseins. Leur collaboration durera jusqu'à la mort, ce qui permet de supposer entre eux une estime et une admiration réciproques, bien que nous ne sachions rien de leurs rapports personnels. Comme Mariette l'a justement écrit à propos de la *Galerie d'Ulysse*: ces « excellentes peintures appartiennent, il est vrai, au Primatice, puisque c'est lui qui en a fourni les dessins, mais Nicolò y a eu aussi trop de part pour ne pas lui en faire partager l'honneur ».

Nicolò va participer à toutes les grandes entreprises du Primatice à Fontainebleau: à la *Salle de Bal* (1552-1556), à la *Galerie d'Ulysse*, à bien d'autres décors perdus que nous mentionnent les Comptes, et aussi, hors Fontainebleau, à Meudon, à l'Hôtel de Guise... Primatice laisse à Nicolò le soin de traduire ses projets dessinés, de les mettre en couleur et parfois même de les enrichir d'accessoires... Les deux artistes se complètent admirablement et s'influencent l'un l'autre: Nicolò brodant sur les thèmes primaticiens, atteint quelques-unes de ses plus belles réussites (*Zéphyr et Psyché*, Ashmolean Museum Oxford, fig. 19).

L'état actuel de nos connaissances ne nous permet pas de reconstituer son œuvre en France:

de rares mentions la jalonnent. On retrouve sa manière dans certaines parties intactes de la *Salle de Bal*, par exemple dans le *Concert* de la lunette, au-dessus de la tribune des musiciens, où apparaissent ses types favoris, des jeunes femmes au profil enfantin, casquées de cheveux flamboyants, ou encore des nus épanouis dans les grands sujets sur les parois...

Les dernières étapes de la carrière de Nicolò nous sont relativement mieux connues: en 1570, par exemple, à la *Chambre de la Duchesse d'Etampes*, où il ajoute deux fresques. L'une, *Alexandre serrant les livres d'Homère*, composition typiquement maniériste, animée, où l'espace est complètement rempli par de grandes figures drapées aux voiles opulents, est très caractéristique du style ultime de l'artiste.

Hors de Fontainebleau, Nicolò avait ses propres clients: ses dessins pour la chapelle de Fleury en Bière le prouvent dès les débuts de sa carrière en France (avant 1558); particulièrement variés, d'une exécution brillante et pittoresque, ils utilisent des techniques diverses (pierre noire ou sanguine). Leur style est si pictural que l'on croit deviner le chatoiement de la lumière et des couleurs.

Il travaille aussi, à plusieurs reprises, pour le Connétable Anne de Montmorency, à Paris, Ecouen, Chantilly... Le seul projet de la main de Nicolò que l'on puisse jusqu'ici rattacher avec certitude à l'une de ses commandes se rapporte certainement à l'Hôtel parisien de la rue Saint-Avoie; d'une grande richesse d'invention et d'un goût raffiné, il utilise le répertoire décoratif bellifontain, hérité du Rosso et du Primatice, avec une désinvolture et une dissymétrie constantes, ce qui le rend moins abstrait, et met davantage en valeur les figures féminines dont Nicolò se plaît toujours à souligner le charme, l'éclat des chairs et des cheveux, le plissement soyeux des étoffes. Nicolò leur donne une plénitude de formes sensuelles et robustes, caractère qui persiste jusqu'à la fin, avec le sens très vif de la nature familière.

(Suite en page 45)

17 « *Le jeune homme au faucon* ». *Dessin à la plume et au lavis de bistre avec rehauts de blanc. H. 0,200; L. 0,158. Collection Jabach, Cabinet du Roi (1671). Musée du Louvre. Ce jeune noble, au costume de l'époque Charles IX, montre que Nicolò a continué à peindre en France les thèmes aristocratiques et courtois qu'il aimait tant représenter en Italie. Ce dessin a été gravé avec quelques variantes par Jacques Androuet du Cerceau dans une suite de « Costumes » dont Nicolò a dû donner les projets.*

18 « *Victoire* ». *Dessin à la plume, rehauts de blanc et gris; contours piqués, découpé et encollé sur un fond peint en violet. H. 0,775; L. 0,300. Collection Jabach, Cabinet du Roi (1671). Musée du Louvre. Période française; ce poncif pour une tapisserie représente un très bel exemple du style large de Nicolò dans la décoration.*

19 « *Zéphyr et Psyché* ». *Dessin à la plume et à l'encre, rehaussé de sanguine sur papier brun clair. H. 350; L. 183. Collection Spencer Lucas. Oxford, Ashmolean Museum. Ce beau dessin de la période française de Nicolò, peut-être le chef-d'œuvre de l'artiste, se situe probablement encore assez tôt, vers 1555 environ, car l'influence du Parmesan, encore très vive, s'y marie harmonieusement avec celle du Primatice.*

Vincent Bounoure

L'AMIRAUTÉ

Mélancolie légendaire et expression plastique

« Une vieille. Elle est impotente. Elle a deux fils. Ils vont pêcher et elle, la vieille, va se baigner. Elle quitte sa peau; elle redevient aussi fraîche qu'avant les temps. Ses fils, tous deux rentrent à la maison: — C'est notre mère. — Pour toi, ce sera ta mère; mais pour moi, je dis que c'est ma femme. — Vous deux, que dites-vous? — Rien, nous disions que tu es notre mère. — Vous deux, vous mentez; je vous ai bien entendus. L'un disait que je suis votre mère. L'autre disait que j'étais sa femme. Si vous m'aviez laissé faire, nous aurions grandi, nous serions devenus des vieux et nous serions devenus des vieilles. Nous aurions quitté notre peau. Et nous serions redevenus des jeunes filles et nous serions redevenus des jeunes hommes. Votre parole porte ses fruits: nous grandirons, nous deviendrons des vieux et nous deviendrons des vieilles, puis nous mourrons. Elle va chercher sa peau. Elle en revêt son corps. Elle devient une vieille. Nous, ses descendants, nous croissons, nous devenons des vieilles et des vieux. Si les deux frères ne nous avaient pas fait tort, nos jours n'auraient pas de commencement et n'auraient pas de fin. Nous serions toujours vivants. »

Depuis le début des âges, une malversation décisive frappe de ses conséquences fatales le sort des hommes de l'Amirauté. Tout ce qui est éprouvé comme inacceptable dans la vie quotidienne procède des fautes, des erreurs, du peu de savoir des ancêtres. C'est à eux que doit être imputée la condition présente d'hommes qui savent en quoi on aurait pu mieux faire. Le légendaire des îles de l'Amirauté est intarissable sur ce thème. Il en va de même dans le conte de l'île aux dryades qui laisse flotter après lui un parfum de grandes fleurs. Débarquant dans l'île merveilleuse, un navigateur est accueilli par la mère des arbres qui l'abrite. En retour, le marin lui offre le meilleur de sa pêche. Puis, après bien des semaines, soupçonnant sa nostalgie, la vieille lui suggère de retourner chez lui. Il faut monter dans un arbre, cueillir deux très belles et minces feuilles de la cime, en disposer une à la proue de la pirogue et l'autre à la poupe. Puis s'allonger dans la pirogue et dormir. Le navigateur se réveille en vue des rivages héréditaires: il est guidé par deux jeunes filles. Son aventure engage son frère à tenter le voyage de l'île aux dryades. Accueilli et logé par la mère des arbres, il ne lui fait cadeau que du rebut de sa pêche. Quand, pour rentrer dans le port natal, les mêmes instructions lui sont données, il s'empare en hâte des feuilles des basses branches. En mer, se réveillant, il se voit sous la garde de deux mégères, décrépites et couvertes de mauvaises blessures, qu'il met par dessus bord. C'est pourquoi, dit la légende, nous ne coucherons pas avec les dryades. Elles resteront dans les arbres, à la cime des branches.

Le « c'est ainsi », générateur d'accablement, est prononcé par la vie quotidienne elle-même, dont les cycles superposés, s'embrassant les uns les autres dans un déroulement calculable, excluent l'innovation et semblent même soumettre à leurs lois le hasard et la chance. La sculpture de l'archipel de l'Amirauté module sans fin les gémissements moroses et les harmoniques du regret et du souci. Une mélancolie fondamentale masque les visages, en cire tous les traits, ralentit les mouvements des personnages et se cherche des raisons. Oui, les femmes ne devraient pas vieillir. Oui, l'éternelle jeunesse des vagues devrait nous emporter toujours. Oui, les festins, comme c'est rare! Il y a trop de lumières qui s'éteignent et de splendeurs qu'on n'a fait qu'entrevoir. Comme on aimerait qu'elles soient durables, même cachées, même lointaines. Un tort irréparable, une frustration déchirante poursuivent incessamment les générations, soumises aux conséquences des gestes antérieurs par un déterminisme fatal.

On peut demander aux personnages figurés par la sculpture de l'Amirauté quel tribunal les contraint; de même que dans les récits fabuleux, on voit bien qu'il n'y a pas de dieu qui préside au châtiment après la faute. C'est pourquoi les missionnaires qui rapportent avec une application particulière les légendes qui leur paraissent se rapporter à la doctrine du péché originel montrent plus de naïveté que de pénétration et, peut-être, plus d'habileté que de bonne foi. Un dévoiement primordial explique seul que l'état du monde soit si peu conforme à ce qu'on en attend. Il est des règles, mal connues, qu'il suffisait de suivre pour que le monde où nous vivons réponde à nos vœux. C'est ce que nous souhaitons, c'est notre désir qui forme l'instance dernière devant laquelle est condamnée l'évolution antérieure des mondes, l'histoire et tous les progrès qui s'y sont prétendument accomplis. Dans les plis serrés d'un passé malaisément explorable sont encore dissimulés les gestes déterminants dont le monde porte aujourd'hui la

1 Partie supérieure d'un poteau de case. (La base, taillée en gradins, forme escalier). Linden-Museum, Stuttgart.
2 Sculpture de maison des hommes. Haut.: 54 cm. Musée de Brême.
3 Sculpture de maison des hommes. Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne.
4 Partie supérieure d'un poteau de case. (La base en gradins forme escalier). Collection Sir Henry Welcome.

2

3

1

2

trace, comme d'orientations définitives, engagées par des nautoniers inexperts, peu connaisseurs des courants, des vents et des étoiles.

Or, l'accusation portée par les hommes d'aujourd'hui sur leurs ascendants, assurément responsables du statut actuel des choses, puisqu'il leur suffisait de parler ou d'agir différemment pour assurer la splendeur de notre vie, c'est une accusation d'immoralité. La vieillesse et la mort sont le fait d'un Œdipe mélanésien. Les jeunes filles merveilleuses sont hors d'atteinte par la faute d'un maroufle particulièrement obtus. L'indélicatesse est aussi lourde de conséquences que la plus grave de toutes les fautes mélanésiennes qui est l'inceste. Mais depuis les origines, la chaîne infinie de malheurs qui se succèdent inéluctablement devrait priver de portée toute nouvelle transgression. Aussi la faute et la punition qu'elle attire relèvent-elles de la célébration magique. Il ne servirait à rien d'amender la moralité générale. Nous n'en serions pas moins mortels. La mise à mort des incestueux est sans relation avec le fonctionnement de quelque machine judiciaire affectée au maintien de l'ordre et disposant de châtiments efficaces pour la sauvegarde de la morale publique. La transgression est nécessitée par ce que les heures ont d'insoutenable, obligeant l'individu à intervenir dans le domaine du Fatum, à user des gestes liés aux déterminations essentielles des choses et qui commandent le fonctionnement ultérieur des mondes. Par une conception mécaniste du devenir, les actes sont évalués suivant les conséquences imprévisibles qu'ils entraînent de matière aveugle. Seules ces conséquences relèvent du jugement. Elles seules sont appréciables, parce que

3

constamment
Tandis que l
libres, paroles
quotidien aste
dérables pare
crivent au reg
conformisme
transgression
De cette hum
malheurs sa
l'Amirauté liv
méditative et
mière revêt u
respectant les
mais surtout
Le modelé s'i
mais plutôt a
alanguies dan
sance de mo
danses ondul
sous un front
nouvelles: ind
tous les jeunes
fait allusion
dant, le repos
cette soucieus
le pôle négati
l'Amirauté pr
nerveux, aigu
tique s'ouvre
mais qui tend
lorsque le gé
arrive, toutes
faces, en les
ou d'un damie
les nombreus
dévorant un h
torse épargné
sur ses jambe
des traits est s
table raidit les

5

constamment présentes devant le désir. Tandis que leurs causes lointaines, gestes libres, paroles efficaces, échappent au monde quotidien astreint à la moralité. Faits considérables parce que déterminants, ils s'inscrivent au registre du sacré que referme le conformisme moral comme le rouvre la transgression.

De cette humeur sombre qu'engendrent des malheurs sans remède la statuaire de l'Amirauté livre deux formules, l'une plus méditative et l'autre plus agressive. La première revêt un style généralement réaliste, respectant les proportions du corps humain, mais surtout sa grâce flexible et sa fragilité. Le modelé s'intéresse peu à la musculature, mais plutôt aux lignes des membres qui, alanguies dans le repos, désignent une puissance de mouvement disposée pour des danses onduleuses. Le visage est inquiet sous un front lourd, pétrifié par d'exécrables nouvelles: indistinctement communiquées à tous les jeunes gens, ce sont celles auxquelles fait allusion la coiffure d'initiation. Cependant, le repos sous l'orage, cette passivité, cette soucieuse expectative n'occupent que le pôle négatif de l'esprit. Les sculpteurs de l'Amirauté pratiquent d'autre part un style nerveux, aigu, brutal, où la création plastique s'ouvre de bien plus larges pouvoirs, mais qui tend à une sorte de schématisme lorsque le géométrisme envahit, comme il arrive, toutes les formes et toutes les surfaces, en les recouvrant d'un assemblage ou d'un damier de croix de Malte. Telles sont les nombreuses figurations du crocodile dévorant un homme, sa tête seule ou son torse épargnés par les mâchoires refermées sur ses jambes et son ventre. L'impassibilité des traits est sans égale. Le sens de l'inéluctable raidit les lèvres autour d'un cri qui n'est pas proféré. Mais c'est par le détour du stoïcisme qu'on peut devenir véritablement méchant.

Les objets de l'Amirauté désignés sous le nom de charmes de guerre participent à des dosages variables de ces deux attitudes. Par leur fonction liés à l'agressivité fondamentale du peuple de l'Amirauté, ils en montrent aussi l'accablement, comme si la fureur guerrière devait le dissiper ou en fournir l'issue. On sait que ces charmes sont faits d'un petit visage, porté parfois sur des jambes minuscules que dissimule une abondante jupe de plumes de frégates. Posé sur la nuque où il est retenu par une corde passée autour du cou, cet objet semble une abondante chevelure projetée à quarante-cinq degrés au-dessus du dos. On en connaît des formes rudimentaires où la petite tête sculptée est remplacée par des ossements également ornés de plumes. On est donc fondé à prêter aux charmes de guerre de l'Amirauté un rôle très comparable à celui que les Indiens Jivaros ont assigné à leurs célèbres têtes réduites. Instrument de la magie de la guerre, les charmes de l'Amirauté semblent revenir du même supplice qui crispe encore la face des têtes jivaros et soude leurs paupières sur une douleur indicible. Mais, à quelque distance, ils n'en ont gardé que la gravité qui dilate leurs yeux, comme dans l'étonnement d'une nouvelle naissance. Sur la nuque des guerriers, les charmes regardent le ciel pour le soumettre aux computations qu'autorise une fatalité sombre à laquelle les exercices belliqueux, en fin de compte, n'apportent qu'une très provisoire atténuation. C'est aussi pourquoi la guerre prend souvent, dans les îles de l'Amirauté, l'allure d'un simulacre symbolique interrompu dès la mort du premier guerrier, ou même à la première blessure grave. Mais qu'est-ce que le sort des armes? Suffirait-il de l'infléchir pour annuler les décrets de la destinée? Un précipice au bord duquel se poursuivraient désormais des acrobaties gymnastiques n'a plus d'attrait dès qu'il se raccorde au gouffre définitif d'où il tient son sens. Il y a dans ces spéculations, un goût du luxe assez étrange en matière de réflexions, et qu'égale le raffinement dont on aime à entourer la vie cérémonielle. On l'aime tant qu'il faut que la cérémonie devienne la vie de tous les jours.

De ce sens du luxe, on devrait donner cent exemples. Chacun connaît les coupes de l'Amirauté, taillées dans un même bloc de bois dur, et dont les amateurs d'objets de grande taille admireront qu'elles aient parfois plus d'un mètre de diamètre. La finesse extrême des parois, la perfection de l'architecture et les personnages qui en constituent les poignées font foi d'une virtuosité technique, peut-être, moins éblouissante encore que l'obstination et l'amour qui se mobilisèrent à des fins aussi étranges: quelles que soient leurs formes, régulièrement montées sur quatre pieds très courts généralement cylindriques, il s'agit de reliquaires où l'on déposait, pour un temps,

---

1 Manche de spatule à chaux. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.
2 Partie supérieure d'un poteau de case. (La base en gradins forme escalier). British Museum, Londres.
3 Sculpture de maison des hommes. Musée de l'Homme, Paris.
4 Manche de spatule à chaux. Linden Museum, Stuttgart.
5 Coupe funéraire. Linden Museum, Stuttgart.

1

2

3

avant leur bla
ments des mo
Toutefois, dan
mort à la suiv
Désertées de
offert un pro
l'existence imr
nité lacunaire,
interrègnes,
comme de sa
son sort. Air
plus étonnan
toutes, sembla
évidé, la tête
queue éployée
sées sur les b
Ce ne serait q
objets de fas
faire mention
constitués d'u
blanche du
symétriqueme
brun sombre s
tes animales,
lisme conventi
opposés ou de
en sens perpe
pas moins par
que les pector
coquille de bé
plaque d'écail
laire, ajourée e

4

5

6

avant leur blanchiment définitif, les ossements des morts, et notamment leur crâne. Toutefois, dans les cases, ces coupes, d'une mort à la suivante attendaient d'être utiles. Désertées de l'esprit auquel elles avaient offert un provisoire abri, elles menaient l'existence immobile et hagarde d'une humanité lacunaire, réduite aux vacances et aux interrègnes, incertaine de ses volontés comme de sa présence, et trop certaine de son sort. Ainsi s'interprètent encore les plus étonnantes peut-être d'entre elles toutes, semblant un oiseau frégate au corps évidé, la tête faisant poignée opposée à la queue éployée en éventail et les ailes reposées sur les bords de la coupe.

Ce ne serait que poursuivre l'inventaire des objets de faste produits à l'Amirauté que faire mention d'abord des étuis péniens constitués d'une coquille de la porcelaine blanche du Pacifique, soigneusement et symétriquement gravée. L'ornementation, brun sombre sur blanc, tire parti de silhouettes animales, parfois réduits par un symbolisme conventionnel à une série de triangles opposés ou de bandes parallèles, hachurées en sens perpendiculaires. Ces bijoux ne font pas moins partie de la tenue de cérémonie que les pectoraux constitués d'un disque de coquille de bénitier sur lequel est fixée une plaque d'écaille de tortue, à contour circulaire, ajourée et dont le motif apparaît en brun sombre sur ivoire. De même conception que les kapkap de Nouvelle-Irlande, ils sont généralement désignés du même nom, mais n'en ont généralement ni la finesse arachnéenne dans le travail de l'écaille, ni le géométrisme rigide. On y discerne fréquemment le motif de l'oiseau frégate, principalement en des croix de Malte dont chaque rayon est fait d'un oiseau réduit à un corps qui se termine sur un croissant désignant l'éventail de sa queue. Pas moins de prévenances à l'égard des choses et de soi-même dans les gourdes à chaux, faites d'une calebasse étranglée à mi-longueur et pyrogravée en motifs embrassés, mais non concentriques, qui évoquent le graphisme de certains boucliers de Tro-

---

1 Poignard en bois sculpté avec lame d'obsidienne. Rautenstrauch-Joest-Museum, Cologne.
2 Détail d'un pied de lit. Haut.: 30 cm. Museum für Volkerkunde, Vienne.
3 Manche de spatule à chaux. Linden-Museum, Stuttgart.
4 Poteau de lit. Détail. Collection Pierre Langlois.
5 Charme de guerre. Détail. Collection Vincent Bounoure.
6 Charme de guerre. Haut.: 47,5 cm. Raustenstrauch-Joest-Museum, Cologne.

briand, découpés en ovoïde dans une plaque de bois incurvée.

Il serait probablement précieux pour l'histoire des civilisations, qui est bien plus conjecturale que celle dont parlait Valéry, d'éclaircir les relations qui se sont établies entre le Golfe Huon, Trobriand et les îles de l'Amirauté. Ce ne serait pas, pour autant, rendre compte d'un particularisme stylistique, aussi évident qu'ailleurs en Mélanésie. Aussi est-ce bien moins dans l'esprit d'y trouver une clé d'usage commun dans les arts de la Mélanésie occidentale que pour s'interroger sur l'histoire de l'Amirauté qu'il faudrait en faire parler les ressortissants. On verrait défiler sous son regard le désolant spectacle d'une race éteinte avant d'avoir rien dévoilé de ses raisons ni de ses moyens de vivre. Des trois nations qui se partagent l'Archipel, d'abord une seule a été en contact avec les Blancs qui furent principalement des trafiquants, des missionnaires et des policiers. Dès la fin du siècle dernier avaient lieu, sous le contrôle administratif des Allemands, de nombreux rapts d'enfants, et notamment de fils de chefs qu'on envoyait d'urgence à l'école des missionnaires. Parkinson raconte par le menu comment l'un d'entre eux, très particulièrement doué et à qui nous devons aujourd'hui nombre de légendes indigènes, ayant eu le malheur de se défaire, à son retour au village, des vêtements européens dont il avait dû s'affubler, puis revenant aux coutumes de ses pères, fut fait prisonnier et assigné à résidence en Nouvelle-Irlande.

Il était fils du peuple Moanus, qui est de très loin le mieux connu et en partie grâce à lui. Peuple de marins, vivant au large des côtes dans d'impressionnants villages bâtis sur pilotis. Peuple dont la mer est véritablement le milieu naturel et que le jeune chef dont il vient d'être question caractérisait comme suit, non sans une évidente fierté: « Les Moanus construisent leurs demeures dans la mer. Les Moanus s'entendent en pirogues, ils s'entendent en pagaies, ils s'entendent à manœuvrer à la gaffe. Ils sont entendus dans la nage, ils sont connaisseurs des vents. Ils ont le savoir de la voile. Ils s'entendent en étoiles, ils sont connaisseurs de la lune. Ils s'entendent aux grands filets de pêche. Ils sont connaisseurs des esprits, ils s'entendent à la magie par les feuilles de poivrier, ils s'entendent à la magie par la chaux. Le savoir parmi les Moanus est grand. Tous les Moanus parlent la même langue. » Et non seulement leur habitat les exposait à être plus vite connus des trafiquants qui s'installèrent dès le XIX^e^ siècle dans les havres, mais le trafic de messageries dont ils se chargeaient traditionnellement dans tout l'archipel et même bien au-delà les rendait partout présents et indispensables.

Les Usiai, paysans logés dans l'intérieur de la grande île, sont décrits par le même informateur de manière bien moins avantageuse. Répartis en petits groupes qui s'ignorent les uns les autres et parlent des dialectes différents, ils sont restés fort mal connus, si ce n'est par leurs activités agricoles qui en font les pourvoyeurs des greniers d'une bonne part de l'archipel, grâce à un important réseau de marchés. Mais ce sont les Matankor, habitants des côtes de l'île principale et d'un grand nombre d'îlots de moindre étendue, sur lesquels le défaut d'informations se fait le plus gravement sentir; ce sont eux, en effet, les sculpteurs à qui nous devons l'art de l'Amirauté. On peut toutefois tenter de se consoler en constatant dans toute la civilisation de l'archipel une homogénéité dont on peut voir une des raisons dans le constant brassage des individus. En effet, la bipartition sociale est la règle pour chacun des trois peuples. Les classes sont exogames, mais dans le respect de cette exogamie, rien ne s'oppose à des mariages entre individus étrangers. De telles unions étaient fréquentes et n'ont pas peu contribué, sans doute, à faire des trois peuples une seule et même nation, si agitée qu'elle soit de querelles. Mais en outre, la spécialisation relative de leurs activités les associait dans une dépendance réciproque. Comment, dans ces conditions, la conception du monde et de la vie n'aurait-elle pas tendu à s'uniformiser?

C'est ce qui justifie l'intérêt accordé au légendaire de l'Amirauté, dont l'essentiel est d'origine Moanus. Il nous met en mains la clé d'un art que les Moanus prisaient assez pour s'en procurer, dans de coûteux échanges avec les Matankor, de nombreux spécimens et auxquels ils prêtaient, à l'évidence, la signification que leurs voisins y avaient mise de manière spontanée; on peut s'aventurer jusquà prétendre que les Matankor ont éduqué la sensibilité de ces mécènes, de ces grands armateurs du Pacifique qui leur ramenaient les échantillons d'arts étrangers, particulièrement les sculptures de Tami ou de la côte septentrionale de la Nouvelle-Guinée. Toutes les paroles anciennes prononcées dans l'ancienne civilisation des Matankor se retrouvent dans la bouche de ces nouveaux riches; à l'inverse, leurs longs voyages sur les mers leur ont appris les désolantes leçons que délivre l'observation constante de la course des étoiles et il ne fait pas de doute que les Matankor aient été eux-mêmes assez marins pour les laisser aisément retentir en eux-mêmes. Leçons dont la rigueur ne cède jamais? Toute la douceur des brises océaniennes envelopperait-elle en vain les pans rudes de ces visages, et charmants et soucieux, qui ne font rêver qu'au sourire qui débriderait leur bouche pendue au bas du menton?

Si vous voulez en savoir davantage, voyez les chapitres consacrés à l'archipel de l'Amirauté dans Parkinson: « Dreissig Jahre in der Südsee », Stuttgart, 1907, ainsi que les livres de Fortune: « Manus Religion », Philadelphie, 1935, de Mead, « Growing up in New Guinea », New York, 1930, et de Nevermann, « Admiralitäts-Inseln », Hambourg, 1934. Une brève étude d'ensemble a été, en outre, donnée par Bühler dans « Zeitschrift für Ethnologie », en 1935, sous le titre « Versuch einer Bevölkerungs- und Kulturanalyse auf den Admiralitätsinseln ».

---

1 Sculpture de maison des hommes. Haut.: 173 cm. Musée de Brême.
2 Sculpture de maison des hommes. Museum für Völkerkunde. Vienne.
3 Sculpture de maison des hommes. Haut.: 157 cm. Collection Sir Henry Welcome.
4 Sculpture de maison des hommes. Haut.: 74 cm. Museum für Völkerkunde, Bâle.

1

2

3

4

Le Faubourg Saint Germain dans l'Orient séditieux

par Etienne Coche de La Ferté

Une très importante donation introduit la grâce du XVIII^e siècle français au coeur de Jérusalem

ain
c
le Jérusalem

De tous les musées de l'Orient méditerranéen, ers à juste titre de leurs richesses archéolo- iques locales, seul, le musée d'Israël affirme une vocation universelle. Seul, il se propose, non pas uniquement d'éblouir le passant par les vestiges de son histoire nationale, mais de le faire accéder aussi à la connaissance des arts universels, défunts ou contemporains.

Certes, il n'est pas question pour lui d'entrer en compétition avec l'Hermitage ou le Metropolitan Museum of Art, mais il poursuit, dans la mesure des moyens dont il dispose, des buts analogues; il caresse le même idéal d'éducation esthétique. Il n'écarte ni la Chine des Ming, ni l'art des Negres; la Perse des Achéménides n'y est pas déplacée dans des salles qui voisinent avec celles où l'on rend un hommage, mince encore mais prometteur, à la peinture des Impressionnistes ou à celle de l'Ecole de Paris.

Dans le cadre de cette ambition encyclopédique, ambitieuse et cependant raisonnable, il fut décidé d'ouvrir ce que les Américains appellent des *period rooms*, des salles dont le décor et le contenu reconstituent l'apparence et l'atmosphère de la civilisation à un moment donné, en un point du monde. La première de ces salles vient d'être inaugurée.

Passer du rayonnement brutal d'un jour d'été sur une colline de Jérusalem, à la lumière douce- ment mesurée des bougies et des ors patinés, du linéament desséché d'un paysage de Pales- tine aux harmonies sinueuses des boiseries Louis XV, tel est le paradoxe, inconnu hier encore, que nous offre aujourd'hui le musée d'Israël, grâce à la donation du baron Edmond de Rothschild.

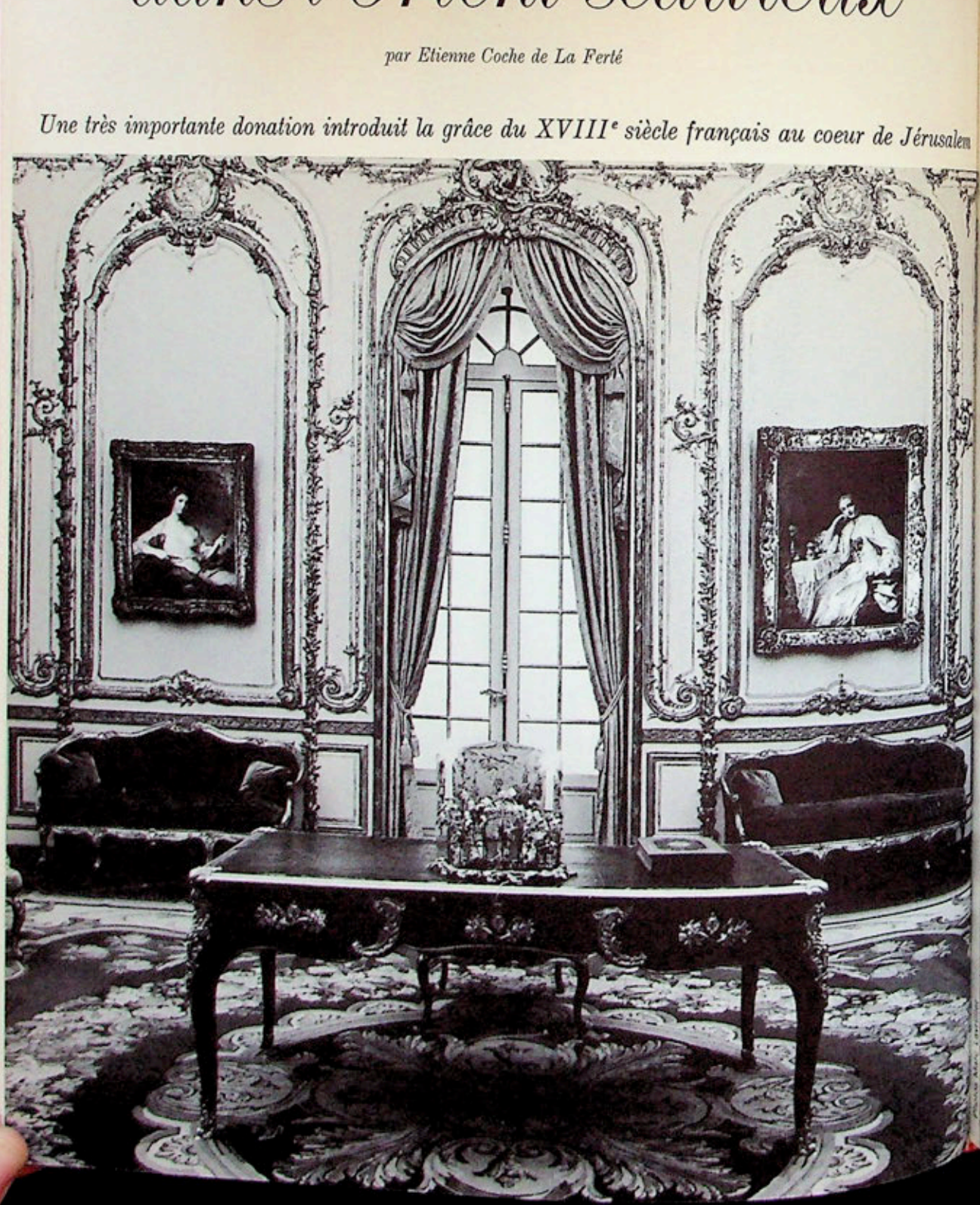
Pour ce faire, le professeur A. Mansfeld a cons- truit un pavillon où Henri Samuel a installé avec une habileté consommée un salon provenant de l'hôtel de Jacques-Samuel Bernard, que René Klotz a illuminé d'une façon qui restitue l'illusion de l'éclairage ancien, tout en ne laissant aucun détail dans l'ombre. Une douzaine de techniciens français envoyés par la maison Alavoine sont venus sur place mettre au point et poser la menuiserie, le parquet (ancien) les glaces, les tentures.

Samuel Bernard, « le plus fameux et riche ban- quier de l'Europe » selon Saint-Simon (éd. Hachette, XIII, 434), avait été baptisé protes- tant, puis converti par la force persuasive des persécutions au catholicisme, en 1685; on a cependant de bonnes raisons de penser, mais aucune certitude, que sa famille était d'origine juive. Il acheta la baronnie de Coye,

Le Faubourg Saint Germain dans l'Orient séditieux

par Etienne Coche de La Ferté

Une très importante donation introduit la grâce du XVIII^e siècle français au coeur de Jérusalem



ain

c

e Jérusalem

De tous les musées de l'Orient méditerranéen, fiers à juste titre de leurs richesses archéologiques locales, seul, le musée d'Israël affirme une vocation universelle. Seul, il se propose, non pas uniquement d'éblouir le passant par les vestiges de son histoire nationale, mais de le faire accéder aussi à la connaissance des arts universels, défunts ou contemporains.

Certes, il n'est pas question pour lui d'entrer en compétition avec l'Hermitage ou le Metropolitan Museum of Art, mais il poursuit, dans la mesure des moyens dont il dispose, des buts analogues; il caresse le même idéal d'éducation esthétique. Il n'écarte ni la Chine des Ming, ni l'art des nègres; la Perse des Achéménides n'y est pas déplacée dans des salles qui voisinent avec celles où l'on rend un hommage, mince encore mais prometteur, à la peinture des Impressionnistes ou à celle de l'Ecole de Paris.

Dans le cadre de cette ambition encyclopédique, coûteuse et cependant raisonnable, il fut décidé d'ouvrir ce que les Américains appellent des *period rooms*, des salles dont le décor et le contenu reconstituent l'apparence et l'atmosphère de la civilisation à un moment donné, en un point du monde. La première de ces salles vient d'être inaugurée.

Passer du rayonnement brutal d'un jour d'été sur une colline de Jérusalem, à la lumière doucement mesurée des bougies et des ors patinés, du linéament desséché d'un paysage de Palestine aux harmonies sinueuses des boiseries Louis XV, tel est le paradoxe, inconnu hier encore, que nous offre aujourd'hui le musée d'Israël, grâce à la donation du baron Edmond de Rothschild.

Pour ce faire, le professeur A. Mansfeld a construit un pavillon où Henri Samuel a installé avec une habileté consommée un salon provenant de l'hôtel de Jacques-Samuel Bernard, que René Klotz a illuminé d'une façon qui restitue l'illusion de l'éclairage ancien, tout en ne laissant aucun détail dans l'ombre. Une douzaine de techniciens français envoyés par la maison Alavoine sont venus sur place mettre au point ou poser la menuiserie, le parquet (ancien) les stues, les tapisseries.

Samuel Bernard, « le plus fameux et riche banquier de l'Europe » selon Saint-Simon (éd. Hachette, XIII, 434), avait été baptisé protestant, puis converti par la force persuasive des persécutions au catholicisme, en 1685; on a cependant de bonnes raisons de penser, mais sans preuves tangibles, que sa famille était d'origine juive. Il acheta la baronnie de Rieux,

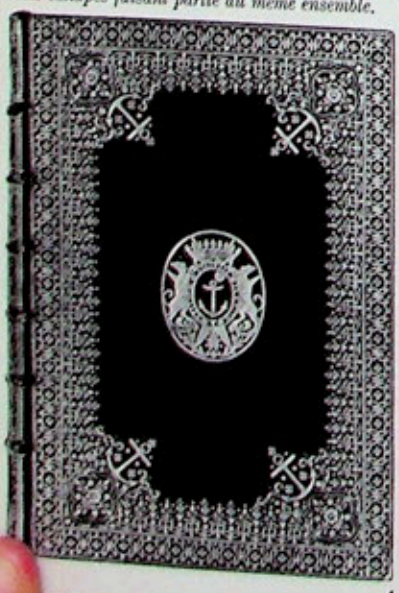
1 *Un aspect du salon récemment installé au Musée de Jérusalem, dans un bâtiment construit spécialement pour recevoir les boiseries provenant de l'hôtel de Jacques-Samuel Bernard, rue du Bac, données au Musée par le Baron Edmond de Rothschild. Sur les boiseries, on a accroché, à gauche, le portrait d'une jeune femme en Diane, par Nattier, et à droite un tableau de Jacques Aved représentant Françoise Dupleix de Bacquencourt à sa toilette. Au centre, sur un bureau plat attribué à Migeon, une écritoire en porcelaine de Saxe et un exemplaire des « Aventures de Télémaque » dans une reliure aux armes de Jacques-Samuel Bernard (voir page suivante).*

2 *Le portail de l'hôtel construit par Boffrand, 46, rue du Bac, pour Jacques Samuel Bernard, comte de Coubert. L'ensemble des bâtiments fut détruit lors du percement du boulevard St-Germain, qui épargna seulement le pavillon d'entrée.*

en Languedoc, et c'est son fils aîné, Jacques de Rieux, comte de Coubert (d'un nouvel anoblissement de son père, en 1720) plus communément appelé Jacques-Samuel Bernard, époux d'Elisabeth Olive de La Coste-Messelière, surintendant des Bâtiments de la Reine sous le Roi Bien-Aimé, qui fit construire par Boffrand au 46, rue du Bac, un hôtel somptueux dont il ne subsiste que le pavillon d'entrée. Le corps principal et le bâtiment en retour, vers la rue Saint-Dominique, furent sacrifiés par Haussmann lors du percement du boulevard Saint-Germain. Feu le baron Edmond de Rothschild recueillit, au cours de ce désastre, le décor d'un des salons dans son hôtel, 41 Faubourg Saint-Honoré. C'est celui que son petit-fils a demandé à Henri Samuel de reconstituer; ce dernier a réalisé ce projet sur les pentes du quartier de Rehavia à Jérusalem, avec un juste souci d'exactitude et avec le goût auquel il nous a depuis longtemps habitués.

Dans l'ignorance où nous sommes des dispositions exactes de l'hôtel Bernard, on ne peut affirmer que le salon avait à l'origine les dimensions de l'actuel. Tout n'a sans doute pas été sauvé des boiseries. Mais ce qu'on en a préservé et remonté est d'une harmonie parfaite et d'une vraisemblance qui satisfera les plus difficiles. C'est, en tout cas, l'expression pleinement épanouie, vers 1745, du talent de Boffrand dont on admire encore aujourd'hui à Paris les créations similaires, à l'hôtel Rohan-Soubise et à l'Arsenal. Le salon de J.S. Bernard n'est pas indigne de la comparaison qu'on peut faire avec ces deux intérieurs tant vantés: moins célébré

1 *Exemplaire des « Aventures de Télémaque », de Fénelon, dans l'édition de 1734, relié aux armes de Jacques-Samuel Bernard, récemment acquis dans une vente publique à Paris.*
2 *Un autre aspect du salon. Sur la cheminée dont la glace est encadrée de deux cariatides, une pendule en bronze d'époque Louis XV signée de Causard, horloger du roi. Les tapisseries des Gobelins signées Cozette (le père) 1787, représentent, à gauche « l'Enlèvement de Proserpine », d'après Joseph Vien, et à droite « Silène », d'après Noël Hallé. A gauche, l'un des cinq fauteuils en bois doré garnis de tapisserie de Beauvais qui composent l'ameublement du salon avec deux canapés faisant partie du même ensemble.*



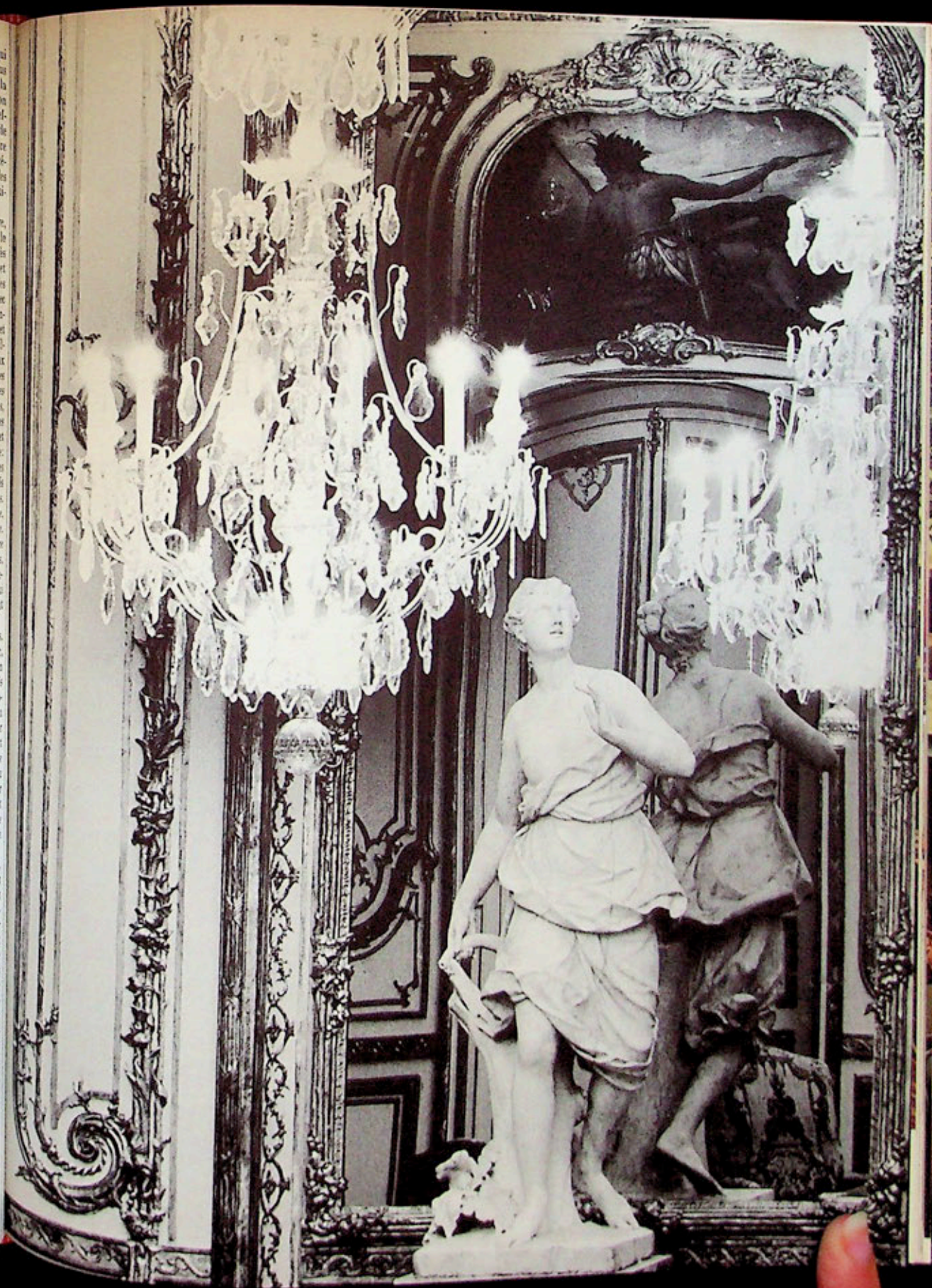
jusqu'à présent, du fait des circonstances qui l'ont tenu loin des regards du public, il nous paraît être, lui aussi, même réintégré par la pensée parmi les décors de Boffrand, à qui on l'attribue avec une quasi-certitude, un chef-d'œuvre éminent. C'est l'expression du style Louis XV à son apogée et préservant encore quelque chose de la noblesse de l'époque précédente, avant d'évoluer plus avant vers les grâces exquises du rococo. C'est un point d'équilibre instable mais délicieux.

Sur un des grands côtés l'on trouve, au centre, une cheminée surmontée d'une glace dont le trumeau s'orne à la partie supérieure de très belles caryatides et d'un aigle. De part et d'autre, on a placé des tapisseries. En face, les encadrements de trois fenêtres alternent avec des panneaux, le tout orné de moulures rubanées, rompues, parfois, par des enroulements et terminées par d'autres enroulements (des médaillons encadrent un B au sommet des deux panneaux) et se conjuguant avec des baguettes où s'enroulent des pampres et des fleurs. Sur les petits côtés, deux glaces encadrées de portes elles-mêmes surmontées des dessus de portes d'origine, dus à Dumont, Natoire, Restout et Carle Van Loo, évoquant sous forme allégorique: l'Europe, l'Afrique, l'Amérique et l'Asie. Les quatre angles de la pièce sont arrondis et ornés de trophées consacrés aux sciences et aux arts. Le tout est blanc et or. La sculpture est solide, sans mièvrerie, mais non sans délicatesse. Aucune surcharge d'ornements, aucune rupture de symétrie, aucun pullulement des formes, mais une élégance des courbes et des contre-courbes, une diversité de l'élément végétal qui appartiennent au style nouveau et s'affirment comme une création originale.

Une donation qui se situe à ces hauteurs, fallait-il la laisser s'offrir aux yeux du public, vêtue de ses seuls mérites? Une telle solution n'eût pas été conforme au plan des autorités du musée, désireuses de créer un intérieur évoquant avec précision la société française au XVIII^e siècle. Fallait-il donc compléter le décor par un ameublement d'époque? Mais comment reconstituer un ensemble de qualité équivalente à celle de ces boiseries exceptionnelles? Au demeurant, tout nous est inconnu du mobilier de Jacques-Samuel Bernard dont la fortune fut bientôt engloutie et dont l'hôtel passa en de nombreuses mains, avant d'encourir la décision finale du célèbre préfet.

Henri Samuel s'est tiré de ce délicat problème grâce à la générosité du donateur qui choisit avec lui dans sa collection ce qui pouvait convenir pour restituer l'ambiance d'un semblable lieu de réunion, sans prétendre apparenter tout à fait le meuble au décor. Il importait d'abord de compléter les surfaces lacunaires, de part et d'autre de la cheminée: deux tentures de tapisserie des Gobelins, signées Cozette (le père) 1787, s'y adaptent parfaitement. Leur date n'est tardive qu'en apparence car les cartons sont dus à Noël Hallé, pour la tenture de droite, représentant Silène, et à Joseph Vien pour celle de gauche représentant l'enlèvement de Proserpine, et sont datés respectivement de 1771 et de 1775. Elles proviennent de la série dite des Dieux. Deux consoles en bois doré s'appuyent à la plinthe et

1 *Détail de la boiserie du salon.*
2 *Devant l'une des glaces du salon, une sculpture française du XVIII^e représentant « Diane chasseresse ». La glace reflète un dessus de porte évoquant l'Amérique.*



achèvent d'intégrer les deux parois à l'ensemble de la boiserie. La cheminée s'orne d'une très belle pendule, fin Louis XV, en bronze, attribuée à Causard, horloger du roi, et de deux candélabres, en bronze également; ils représentent des amours tenant des girandoles, celles-ci dorées. En infraction à la règle de la contemporanéité approximative, ils sont d'époque Louis XVI, comme les feux, figurant des chiens couchés sur des coussins, sujet exceptionnel à cette place.

Un des éléments les plus remarquables de l'ameublement est fourni par la suite des tapisseries recouvrant les cinq fauteuils en bois doré (qui appartiennent au même salon que les deux canapés tendus de velours). Elles proviennent de la manufacture de Beauvais et sont tissées au petit point. Leur décor de coquilles, de consoles, de vases, de colonnettes fleuries et d'oiseaux, parmi lesquels se détachent plusieurs paons, semble se rattacher à la tradition de Bérain. Les couleurs, sur fond ocre, sont d'une vivacité qui enchante l'œil et prend un relief éclatant sur la blancheur des boiseries. Un très élégant bureau plat, en palissandre, marqueterie et ornements de bronze, attribué à Migeon, occupe le centre de la pièce; on y a posé, auprès d'un encrier, un livre magnifiquement relié; c'est une édition des *Aventures de Télémaque* datée de 1734, aux armes de Jacques (Samuel-Bernard) de Rieux.

Contre l'un des petits côtés du salon, placée devant une des glaces, une sculpture française du XVIII[e] siècle représente une Diane chasseresse d'un bel effet décoratif.

La seconde paroi principale, comportant trois fenêtres et dont la boiserie est entièrement conservée, présentait deux panneaux dont les sculptures, équilibrées avec celles des fenêtres sans leur être identiques, laissaient libre une surface rectangulaire se terminant vers le haut en arceau, destinée sans doute à recevoir un tableau entre chaque croisée. On y a suspendu le « portrait d'une jeune femme en Diane » par Nattier, portrait encore anonyme mais qui paraît assez proche de la série des princesses de France. L'autre peinture ne se recommande pas par un nom aussi célèbre que celui du portraitiste préféré des dames de qualité de l'époque, mais par ses mérites propres qui en font une œuvre très séduisante. Il est signé de Jacques Aved, peintre né en 1702 à Douai, mort à Paris en 1766. Il fut la « révélation » du Salon de 1729 et l'on connaît de lui quelques beaux portraits. Dans une manière plus sèche et plus aiguë que celle de Nattier, il reproduit les traits de Françoise de Reims, épouse de Charles Dupleix de Bacquencourt. Ici point d'allégorie, aucune trace de mythologie, rien que la réalité d'une jolie femme, vêtue de blanc, accoudée à sa coiffeuse au milieu des accessoires de sa toilette, posés sur un linge orné de dentelles. C'est une harmonie de blancs relevée par un fond très sombre. C'est aussi une des meilleures évocations qu'on pût trouver de l'intimité féminine, qui sut si bien adoucir l'éclat du siècle des lumières en même temps qu'elle donnait aux arts une mesure nouvelle. Ce portrait apporte la note la plus humaine dans ce salon raffiné et somptueux. Il évoque les Parisiennes qui passèrent dans cette pièce conçue pour la conversation ou le jeu et qui s'offrent maintenant aux regards étonnés d'un peuple jeune, dynamique, étranger peut-être aux travaudages et aux subtilités du Paris des Encyclopédistes, mais décidé à faire son profit de ce que cette époque nous a légué de meilleur.

1 *Détail de la* [illegible] *la cheminée.*
2 et 3 *Vues d'e* [illegible] *le bureau attribu* [illegible] *le tableau d'Ave* [illegible] *un vase chinois*

1 *Détail de la boiserie surmontant la glace de la cheminée.*
2 et **3** *Vues d'ensemble du salon, avec, au centre, le bureau attribué à Migeon, et, sur la boiserie, le tableau d'Aved. Au fond, dans l'angle, un vase chinois d'époque Kien-Long (1736-1796)*

MAX ERNST parle avec Robert Lebel

Robert Lebel – Tu m'as dit souvent qu'au moment où tu as fait tes débuts de peintre, le doute philosophique n'atteignait pas encore les milieux d'art.

Max Ernst – C'est exact mais la situation s'est rapidement modifiée. Quand j'ai exposé pour la première fois en 1913 au « Sturm » à Berlin, la peinture, en pleine opposition contre l'Impressionnisme, ne m'apparaissait déjà plus comme un métier, un refuge ou un plaisir gratuit mais comme le prologue d'une révolution.

RL – Tu as donc senti la nécessité d'une révolte; mais qui, autour de toi, en Allemagne, partageait alors ta détermination?

ME – Pendant mes années universitaires à Bonn, j'ai pu constater que mes amis peintres, poètes, étudiants, jeunes professeurs étaient nombreux à souhaiter un bouleversement général. Nous étions révoltés par tout ce qui était vulgaire en philosophie, dans l'enseignement, ou dénué de passion en art et en poésie, et par tout ce qui portait l'uniforme.

RL – Malgré le climat politique, le futur « art dégénéré » ne subissait pas encore de brimade.

ME – Non, car on exposait néanmoins côte à côte, en Allemagne, les peintres français les plus audacieux et toute la jeunesse européenne. En 1912, pour la manifestation du « Sonderbund » ou « Sécession » à Cologne, on avait réuni dans le même bâtiment une centaine de Van Gogh, des Gauguin, une salle de Cézanne, une salle de Picasso, dont les premières toiles cubistes, et aussi des Kandinsky, des Klee, des Munch, des Kokoschka. J'étais bouleversé.

RL – Tu hésitais encore à faire ton choix?

ME – Comment n'aurais-je pas été sollicité par toutes ces tendances aussi contradictoires que séduisantes? Mais je me suis déjà expliqué sur tout cela dans mon autobiographie... et il y a eu quatre ans de guerre.

RL – Pouvons-nous aborder maintenant la question de tes rapports avec André Breton et le surréalisme? Passons rapidement sur les épisodes connus de tes premiers contacts épistolaires avec le groupe dada de Paris en 1919 et 1920, sur ton exposition organisée et préfacée par Breton à Paris au « Sans Pareil » en mai 1921 (et non en 1920 comme le notent souvent les spécialistes), sur votre rencontre au Tyrol pendant l'été, sur ton entrée clandestine en France muni du passeport de Paul Eluard, sur les débuts difficiles de ton séjour à Paris, sur la fausse pièce d'état civil qui te permit d'obtenir un

1

emploi d'ouvrier bijoutier, sur ton hébergement dans la maison d'Eluard à Eaubonne où tes peintures murales de 1923 ont été récemment exhumées, et venons-en à ton retour d'Extrême-Orient en 1924. Le « Manifeste du Surréalisme » venait de paraître. Quel effet ce texte si important a-t-il produit sur toi?

ME – Je l'ai trouvé merveilleux et je n'ai pas changé d'avis.

RL – En octobre 1927, tu as publié dans les Nos 9-10 de la « Révolution Surréaliste », les « Trois visions de demi-sommeil » qui apportaient tes premières explications sur ta conception de l'automatisme ainsi que sur le mécanisme du « collage » et du « frottage ». Comment cette communication d'un si exceptionnel intérêt, où tu affirmais ton antériorité et ta suprématie dans ce domaine, a-t-elle été accueillie dans le groupe surréaliste, et notamment par Breton? Lui en avais-tu déjà parlé ou s'agissait-il d'une révélation complète?

ME – Je ne l'avais jamais mentionnée avant d'envisager sa publication mais André Breton, avec qui mes relations étaient alors assez cordiales (avec des intermittences), s'y est intéressé spontanément. Il m'a même aidé à corriger quelques écarts de langue française.

RL – N'est-il pas curieux que, dans un groupe si vivement préoccupé des rêves, tu n'aies jamais fait allusion à ceux-ci?

ME – Oui, je l'avoue, cela peut paraître curieux, mais cela confirme seulement que je me tenais à une certaine distance des expériences des surréalistes et de leurs doctrines. J'avais éprouvé déjà des doutes sur la possibilité de « changer le monde » par des moyens artistiques ou verbaux.

RL – Les autres peintres surréalistes éprouvaient-ils des doutes analogues?

ME – Arp certainement; il n'a jamais caché qu'il était resté imperturbablement Dada, Miró ne s'est jamais exprimé, mais il a toujours agi à sa guise, Tanguy ne parlait ni de sa peinture ni de ses idées, sauf dans des accès — parfois effroyables — de subite fureur. Je n'ai pas eu le privilège d'être mis dans la confidence de Masson, le scepticisme de Magritte est visible dans ses tableaux, le surréalisme de Dali était mou comme la structure de ses montres. Quant à Duchamp, tout le monde connaît sa négation absolue de toute activité, y compris le rêve de pouvoir changer la vie.

RL – Breton n'avait donc pas tort de se méfier des peintres.

ME – Peintres et poètes, nous lui avons donné du fil à retordre, je le reconnais. Mon rôle à moi était celui d'un membre inconstant, rebelle, toujours soupçonné de dissidence, plusieurs fois exclu du groupe et autant de fois supplié de le rejoindre. (Eluard servait d'ambassadeur ambulant entre Breton et moi.)

RL – Quel a été selon toi dans ces péripéties le rôle spécifique de Breton?

ME – Le grand mérite de Breton a été de maintenir longtemps dans un groupe peu homogène une certaine cohérence et de lui imposer de hautes exigences qui frôlaient l'utopie. Et cela dans une époque moralement trouble, politiquement frivole, économiquement lamentable (surtout pour la plupart des membres du groupe). Le tort de Breton a été d'éliminer du groupe arbitrairement, mais toujours soutenu par une majorité de votes de « fidèles » (hélas!), des poètes de très grande valeur. On connaît la suite interminable des exclusions dont la mienne qui fut prononcée en 1954, c'est-à-dire dix ans après que j'aie quitté le groupe de mon propre gré.

RL – Ces dissentiments n'ont-ils pas eu surtout des causes affectives?

ME – J'ai toujours observé chez les surréalistes des symptômes cycliques d'exaltation suivis de dépression. Breton lui-même, si

1 Max Ernst: « Machines-Menaces ». Aquarelle sur papier. 14,5 × 22 cm. Signé et daté « Max Ernst 1917 ». Collection particulière, Paris. Max Ernst raconte qu'il a exécuté cette aquarelle pendant la bataille d'Arras, alors qu'il servait dans l'armée allemande.

2 Max Ernst: « Humanae vitae I » 1968. Agrandissement d'un collage sur toile photographique rehaussé de gouache. 121 × 173 cm. Ce collage, tiré à trois exemplaires, est l'un de ceux qui constituaient la dernière exposition parisienne de l'artiste.

1

lucide pourtant, n'était pas à l'abri de ces crises. Souviens-toi de son adhésion au parti communiste et de sa rapide déception; de sa volonté d'entraîner son groupe dans cet aller-et-retour.

RL – Cela signifie-t-il, à ton sens, que le surréalisme ait échoué?

ME – Comme idéal certainement pas, puisqu'il a marqué ineffaçablement son époque, mais comme « mouvement organisé » les faits le prouvent et, dans ce cas, le chef n'en est-il pas principalement responsable? « La mise à mort du chef » est le titre d'un tableau peint par Matta à New York en 1943. Détail assez curieux: ce tableau fut vivement apprécié par André Breton, qui en avait compris l'insolence.

RL – Tu sembles avoir surmonté toutes ces difficultés assez facilement?

ME – J'étais physiquement assez résistant, mentalement assez récalcitrant aux attaques directes, de tempérament indulgent en face de situations comiques.

RL – Tu m'as parlé de la mort de Baargeld, survenue accidentellement en 1927 au cours de l'ascension d'une montagne, alors qu'il était un alpiniste virtuose. Tu crois à un suicide que laissait prévoir, dis-tu, son désenchantement. Cela ne rappelle-t-il pas le suicide antérieur de Vaché?

ME – En effet. Et le même désenchantement, s'ajoutant au même dandysme, a provoqué d'autres suicides plus tard.

RL – N'as-tu pas, en ce qui te concerne, trouvé

2

3.

dans la peinture un solide point d'appui contre le désenchantement?

ME – J'en suis certain.

RL – S'il n'a pas réussi à « changer le monde », le surréalisme a tout de même très profondément modifié l'image du monde, et ta peinture y a beaucoup contribué, j'espère que tu voudras bien en convenir.

ME – J'en conviens d'autant plus volontiers que ma manière de voir n'est pas seulement une perception des apparences mais aussi et surtout une prise de position spontanée, souvent voilée, présentée sous forme d'images précises ou confuses, desquelles la farce, l'ironie et la signification plus profonde (pour parler le langage de Christian Dietrich Grabbe) ne sont pas bannies.

RL – Tu as appelé cela ton activité (passivité).

ME – En un premier temps, j'obtiens automatiquement par le frottage et d'autres procédés gestuels un fond chaotique...

RL – C'est la passivité qui s'apparente à la perception naïve.

ME – ... ensuite je cherche par une intervention de l'esprit à interpréter ce chaos, à lui donner des formes et significations ambiguës, paranoïaques, fabuleuses, contradictoires selon une logique renversée. Les solutions imaginées sont les seules valables en ce jeu. Vraies ou fausses, elles gardent toujours les apparences de la logique classique.

RL – Mais cette activité reste étroitement associée à la vision? Il n'y a pas d'opérations consciemment séparées.

ME – La vision seule sert de fil conducteur. Vers 1927, j'ai appelé plusieurs tableaux « Vision provoquée par ... » exemple par une ficelle que j'ai trouvée sur ma table, par les mots « le père immobile ». Ces mots, cette ficelle jouant un rôle « irritateur ».

RL – Comme dans une de tes « Visions de demi-sommeil », publiées justement en 1927. Curieusement, cette publication qui confirme ta stature d'initiateur et d'instigateur, coïncide avec tes premiers succès spectaculaires de peintre. Tu as avec Van Leer un contrat assez avantageux pour l'époque, tu vis avec un faste qu'accentue encore l'auréole de tes aventures féminines. Est-ce de cette manière que se dévoile ton « nid de contradictions » ?

---

1 A Paris, en janvier 1968, Max Ernst (à droite) parle avec Robert Lebel (à gauche). Au second plan, « Big Brother », une des sculptures en roche dure de 1967.
2 Max Ernst: « Corps enseignant pour une école de tueurs ». Trois sculptures en roche dure de Vilhonneur. 1967. Haut.: 2 m.
3 A Huismes, en 1967, Max Ernst travaillant à ses sculptures dans l'atelier du tailleur de pierre.
4 Max Ernst: « Un microbe vu à travers un tempérament ». Bois et bronze. Haut. 303 cm. Larg.: 85 cm. 1964.
5 Extrait de « Paris-Presse-L'Intransigeant » du samedi 5 juillet 1969.

itions
erons
fiée
ël »
ondamné Israël
uit, pour sa poli-
salem, mais l'Etat
à son tour que
e la ville unifiée

Chaban-
elmas a
reçu
C.G.T.

Premier invité à l'Élysée : Max Ernst

Pollutic
Rhin: un i
ticide de

Explo
franç
en bri

EN PAGE 3 :
LA CHRO
D'EDGAR
SCHNEIDE

ME – Chacu
mplique da
bjet, dans c
anée ou suc
dictions. J'e
ncore, j'esp
cherche ni à
grand jour. L
l'essence mê
es moyens
rées, où tout

RL – *Toujours*
« assistant co
sance, tu pei
tableaux les p
volture qui co
est-elle due à l
sitif de ta peint
chez toi une e
surprenais che
crayon » sorti
mières « Visio
mentionnée?
moment à la
peut-être, t'a p
gnes surréalis

ME – J'ai to
don volontair
mons « insp
mait « ivress
au délire pro
drogues. Il p
ries, les mêr
quefois dem
pas l'opium,
la mescaline
surréels. Evi
bablement p
pour moi d'a
n'en était pa

RL – *Bientôt,*
l'hitlérisme et
promettre une
tros d'autres a
pour toi le « te
obsessions visu
peindras « L'Ea
tôt, sans doute
deuxième vers
qu'en 1942, d

ME – La plu
m'enfermer
intérieures.
années » so
certaine mes

RL – Certes,
divers comm
tableaux que
sorte de prém
qui devait abou
tion. Ils avaie
du peintre est
vait en lui ». L
les « Jardins
beaucoup plus
ne se reliaient

ME – Il est r
mentateurs q
tremblement
disponible
géographiqu
la pluie » s'
nécessité d
rattachement

ME – Chacun sait que la notion d'identité implique dans chaque être, dans chaque objet, dans chaque idée la présence simultanée ou successive d'une infinité de contradictions. J'en possédais (et j'en possède encore, j'espère) un nid bien rempli. Je ne cherche ni à les dévoiler, ni à les exposer au grand jour. Le principe d'ambiguité, qui est l'essence même de mes collages, me fournit les moyens de trouver des solutions imaginées, où tout est permis, rien n'est faux.

RL – Toujours est-il que, selon ton principe, « assistant comme en spectateur » à leur naissance, tu peins à ce moment plusieurs de tes tableaux les plus inoubliables. La sorte de désinvolture qui caractérise la plupart de ces œuvres est-elle due à l'adaptation du « frottage » au dispositif de ta peinture? Cette pratique a-t-elle provoqué chez toi une euphorie comparable à celle que tu surprenais chez ton père dessinant avec un « gros crayon » sorti de sa poche, dans une de tes premières « Visions de demi-sommeil » que j'ai déjà mentionnée? N'as-tu pas accédé enfin à ce moment à la joie érotique de peindre, ce qui, peut-être, t'a fait perdre un peu de vue les consignes surréalistes?

ME – J'ai toujours été conscient que l'abandon volontaire à cette transe que nous nommons « inspiration » (que Nietzsche nommait « ivresse créatrice ») est comparable au délire produit par l'alcool et par d'autres drogues. Il peut entraîner les mêmes euphories, les mêmes dépressions. On m'a quelquefois demandé pourquoi je n'employais pas l'opium, la poudre blanche, le haschich, la mescaline, pour accéder à des paradis surréels. Evidemment, pourquoi pas? Probablement parce que le mot surréel avait pour moi d'autres significations. L'euphorie n'en était pas exclue.

RL – Bientôt, pourtant, la crise économique, l'hitlérisme et les menaces de guerre vont compromettre une fois de plus ta situation. Tu connaîtras d'autres années difficiles. Ce sera de nouveau pour toi le « temps de pluie » qui avait suscité tes obsessions visuelles de 1919 et de 1925 et tu peindras « L'Europe après la pluie » en 1933; trop tôt, sans doute, puisque tu en recommenceras une deuxième version en 1940, pour ne la terminer qu'en 1942, à ton arrivée aux Etats-Unis.

ME – La pluie est pour moi une occasion de m'enfermer et de m'adonner à mes visions intérieures. C'est pourquoi les « mauvaises années » sont aussi pour moi, dans une certaine mesure, les bienvenues.

RL – Certes, la tentation n'a pas manqué à tes divers commentateurs de discerner dans les tableaux que tu as peints entre 1930 et 1940 une sorte de prémonition de la catastrophe imminente qui devait aboutir pour toi à un camp de concentration. Ils avaient oublié ton postulat: « ... le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui ». Les pièges que tu as imaginés, comme les « Jardins gobe-avions », réactivaient donc beaucoup plus tes obsessions antérieures qu'ils ne se reliaient aux événements contemporains.

ME – Il est regrettable pour mes divers commentateurs que le sismographe à prédire les tremblements de terre futurs n'ait pas été disponible dans le commerce. La carte géographique prémonitoire « L'Europe après la pluie » s'est imposée à moi comme une nécessité dès que la Sarre a décidé son rattachement à l'Allemagne hitlérienne. Le pressentiment d'un nouveau déluge submergeant l'Europe y rejoignait une réminiscence mythique. Une prémonition similaire s'exprime dans le tableau intitulé ironiquement « L'Ange du Foyer ». Il s'agit évidemment d'un ange exterminateur.

RL – Tu possèdes, à un degré rarement atteint par un peintre, la faculté de mêler les temps et souvent, dans tes tableaux, le passé, le présent et l'avenir se confondent. Ton « regard irrité », n'est-ce pas ton moyen d'ignorer ou de supprimer la durée réelle?

ME – Regard irrité, transe, clairvoyance, paranoïa, schizophrénie, vraies ou simulées me semblent être des états normaux aigus qui nous permettent de voir et de vivre comme si le temps existait à l'état aboli.

RL – Pour « L'Europe après la pluie », partais-tu également d'un « irritateur » visuel?

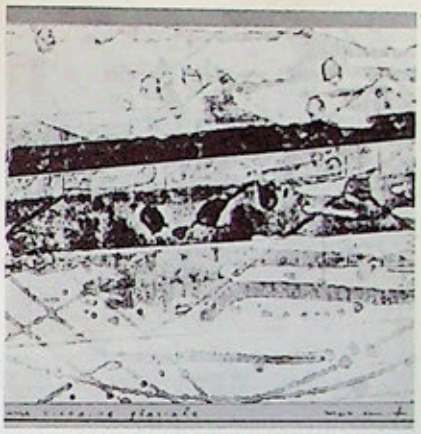
ME – Pendant les prises de vue de « L'Age d'or » de Bunuel, j'ai remarqué au studio de Billancourt des panneaux de contreplaqué irrégulièrement couverts de peinture et de plâtre. On les utilisait pour représenter scéniquement des murs. J'étais donc de nouveau devant le fameux mur de Léonard de Vinci qui a joué un si grand rôle dans mes « Visions de demi-sommeil ». J'ai pu obtenir de Bunuel le don de tous ces panneaux et ils ont servi de fonds à « L'Europe après la pluie » ainsi qu'à « Loplop présente une jeune fille », « Loplop présente la mer en cage », etc. sur lesquels les reliefs de plâtre sont visibles.

RL – Ce dernier tableau, qui est actuellement au Musée d'Antibes, n'a-t-il pas fortement inspiré Dubuffet?

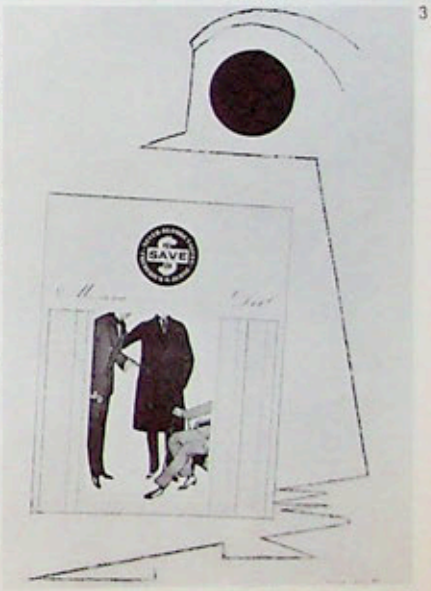
ME – Il appartenait autrefois à Joë Bousquet. Celui-ci m'a raconté qu'au début de l'occupation, lorsque les réfugiés intellectuels se réunissaient chez lui à Carcassonne, Dubuffet ne cessait pas de regarder mon tableau, au point même de risquer un torticolis lorsqu'il était mal placé pour le voir.

RL – Reprenons le cours des événements: dès la déclaration de la guerre en 1914, tu avais été mobilisé dans l'armée allemande. Dès la déclaration de guerre de 1939, tu es enfermé comme « ressortissant ennemi », dans un camp de concentration, par les autorités françaises. Puis après une courte période de liberté, tu réussis à partir pour les Etats-Unis où, bientôt, dès Pearl Harbor, tu redeviendras « ressortissant ennemi », réfugié, surveillé, astreint à une résidence que tu ne pourras pas quitter sans permission spéciale.

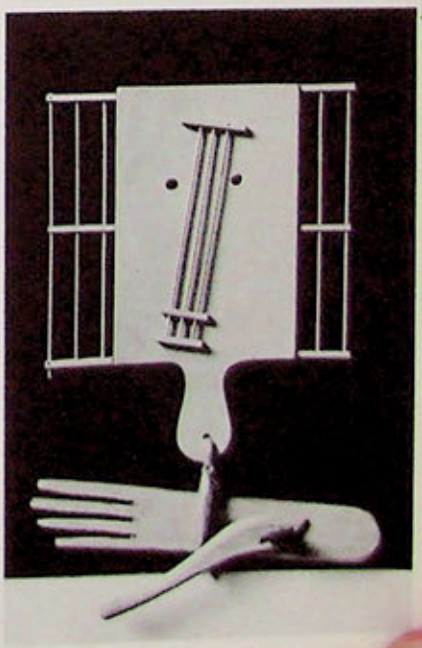
ME – La résidence surveillée me paraissait plus humaine que les camps de concentration. Les permissions spéciales m'ont d'ailleurs toujours été accordées sans difficultés. Une seule fois j'ai eu des histoires, quand, à Cape Cod, on m'a soupçonné d'avoir fait



2



3



4

1 Max Ernst: « Plus amoureux que vivants ». Dessin au crayon. 26,4 × 20,2 cm. 1925. Collection particulière, Paris. L'un des dessins réunis sous le titre « Histoire Naturelle », publiés en 1926 aux éditions Jeanne Bucher, dans lesquels Max Ernst utilise pour la première fois le procédé de frottage.
2 Max Ernst: « Une victoire glaciale ». Frottage et décalcomanie. 1967. Collection particulière, Paris.
3 Max Ernst: « Monsieur Max Ernst doit ». Collage et dessin. 52 × 36,5 cm. 1968.
4 Max Ernst: « Un triste sire ». Collage sur bois. 55 × 43 cm. 1967. Collection Urvater.

pendant la nuit des signaux lumineux aux sous-marins allemands.

RL – Extravagant, d'autant plus que tu es à ce moment officiellement célèbre, tes tableaux figurent en bonne place au Museum of Modern Art et dans les grandes collections. Malheureusement, la peinture surréaliste passe alors pour démodée et tu es de nouveau dans la situation d'un peintre dont les œuvres ne se vendent pas. Ainsi, les diverses phases du temps se confondent et s'enchevêtrent dans ta vie comme dans ta peinture qui continue pourtant à se développer presque extérieurement à toi, ce que tu as voulu, je crois, exprimer dans ton tableau intitulé « Le Surréalisme et la Peinture ».

ME – Je l'ai peint pour l'exposition surréaliste de New York en 1942. André Breton avait dû quitter la France lui aussi, nous nous sommes donc retrouvés. Il a reconstitué un groupe, organisé une exposition et nous avons publié ensemble avec Marcel Duchamp la revue « VVV », ce qui nous ramenait presque au début du surréalisme. Nous étions tellement isolés que nous repartions à zéro.

RL – Je me souviens bien de cette époque puisque c'est d'elle que date notre amitié.

ME – Un quart de siècle, ce n'est pas mal.

RL – Le groupe non plus n'était pas mal avec Marcel Duchamp, Matta, Tanguy, Leonora Carrington, Kurt Seligmann ou même, parfois, André Masson, pour ne citer que les peintres, et sans compter Dali.

ME – Il prétendait pourtant représenter le surréalisme à lui tout seul.

RL – Si la peinture surréaliste a perdu Dali, cette perte a été compensée sur place par des recrues de taille.

ME – C'est à ce moment que j'ai fait la rencontre capitale de Dorothea Tanning. Il y a eu aussi Arshile Gorky, influencé d'abord par Matta, qui était alors le plus dynamique d'entre nous.

1

RL – Nous avons connu également quelques jeunes peintres devenus depuis célèbres: Motherwell, Baziotes, Rothko, Jackson Pollock. Il est admis aujourd'hui que ta présence et celle des autres surréalistes a stimulé cette première vague d'artistes américains originaux.

ME – Cette période était pleine d'intérêt, mais je trouvais la vie difficile à New York, trop étroitement soumise aux fluctuations du snobisme commercial. Nous sommes donc partis en 1945 et j'ai construit dans l'Arizona, presque seul, avec un manœuvre, une maison où nous avons vécu et peint, Dorothea et moi, pendant plusieurs années.

RL – Tu as repris à Sedona tes travaux de sculpture commencés en France à Saint-Martin-d'Ardèche. De plus, tu as intégré définitivement à tes techniques simultanées du « collage » et du « frottage », celle de la « décalcomanie ».

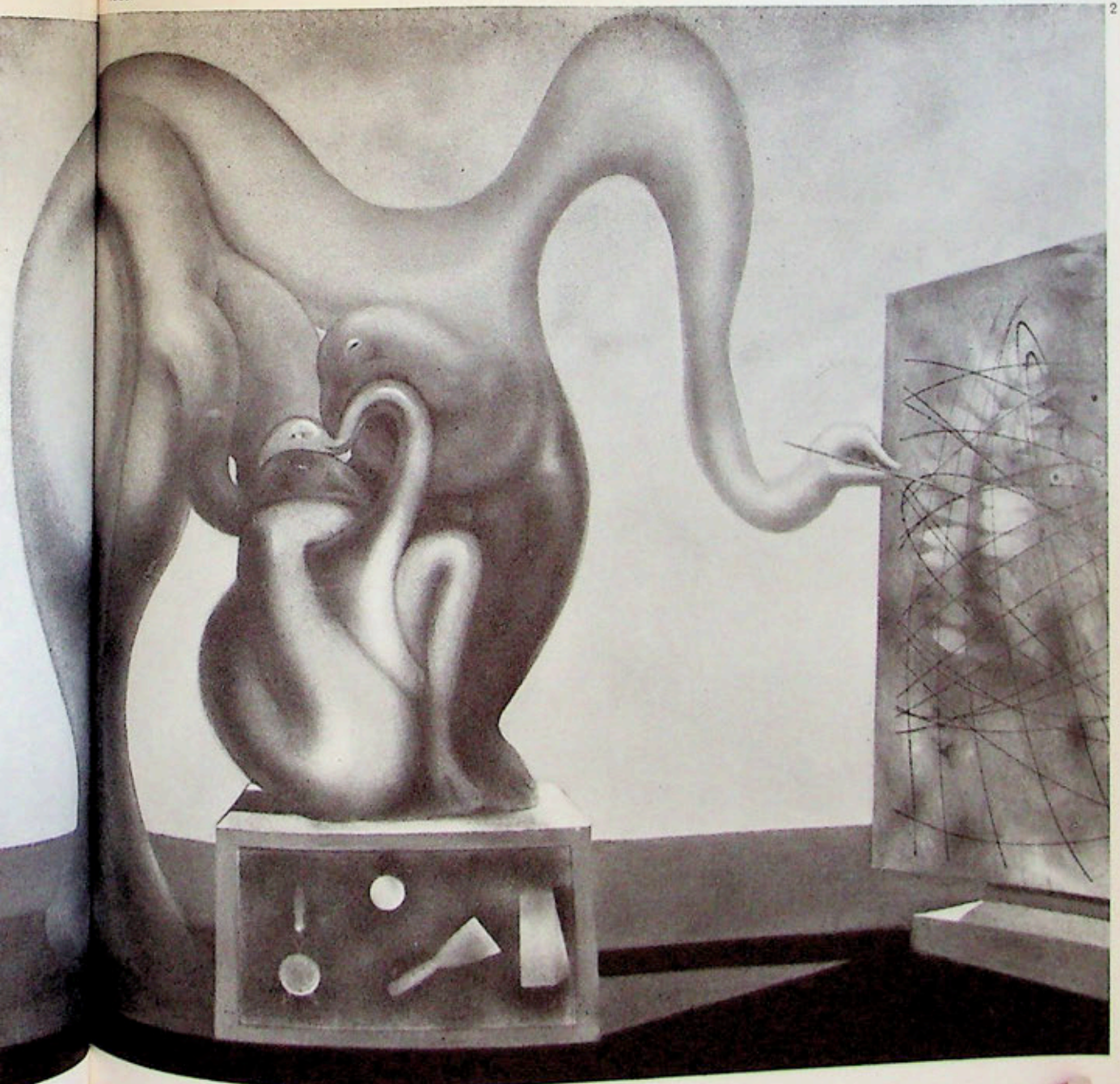
ME – Avant la guerre déjà, cette technique imaginée par Oscar Dominguez m'avait séduit et, me trouvant avec Hans Bellmer dans le même camp de concentration, près d'Aix-en-Provence, nous nous sommes livrés à des expériences, les seules que nous pouvions faire, faute de moyens matériels.

RL – Vous vous êtes sentis finalement très isolés dans l'Arizona?

ME – Le paysage et le climat y sont magnifiques, mais nous avions trop peu de contacts, malgré nos brefs voyages à Los Angeles, à Houston, à Hawaï, à New York ou à Paris.

RL – Il y a eu en 1950 ton exposition chez René Drouin. Tes plus beaux tableaux, peints pendant et après la guerre, étaient réunis: « Napoleon in

1 Max Ernst: « Napoleon in the wilderness ». Huile sur toile. 46 × 32 cm. 1941. The Museum of Modern Art, New York.
2 Max Ernst: « Le surréalisme et la peinture ». Huile sur toile. 194 × 232,5 cm. 1942. Collection Mr et Mrs William N. Copley.



2

the Wilderness », « L'Europe après la pluie » (2e version), « Le Déjeuner sur l'herbre », « Euclide », « Le Temps et la durée », « La Religieuse portugaise », etc. L'accueil parisien fut assez tiède et tu es reparti déçu pour l'Arizona.

ME – Ni les critiques, ni le public n'ont été chaleureux, c'est vrai, mais nos amis surréalistes, orthodoxes ou dissidents, nous ont si bien soutenus et entourés que, dès 1953, nous décidions de revenir nous installer en France. Cette fois, c'était définitif, pour Dorothea comme pour moi. Nous y avons trouvé l'un et l'autre une ambiance favorable à notre travail.

RL – En 1954, lorsque l'art abstrait était à l'apogée de sa vogue, tu as reçu le grand prix de la Biennale de Venise, ce qui a peu à peu amélioré ta situation financière, mais un terme a été mis à tes relations avec le groupe surréaliste.

ME – André Breton, qui faisait tout pour aider les artistes en détresse, n'a jamais pu se retenir d'un mouvement d'humeur dès que l'un de nous parvenait à une relative aisance grâce à sa peinture. C'était une inconséquence qu'on pouvait pardonner à Breton, car il avait tant d'autres mérites; mais chez les jeunes surréalistes justiciers de troisième zone, cela devenait odieux. Quand un peintre surréaliste cessait d'être dans la misère, le groupe cherchait un prétexte pour l'accuser de compromission. Je n'ai pas été seul visé puisque Matta et Victor Brauner, entre autres, furent exclus également. Pour satisfaire les ultras du groupe, il aurait fallu mourir de faim.

RL – A ce sujet, j'ai relevé dans le numéro d'octobre 1967 de la nouvelle revue surréaliste « L'Archibras », un entrefilet qui concerne rétrospectivement ton différend avec le groupe en 1954. Il évoque, parmi les partisans de la rupture, « une voix dure, implacable, coupant court à tout souhait de nuancer les considérants, n'ayant de cesse que de faire ressortir l'exemple lamentable d'un peintre jadis révolté puis chargé d'honneurs officiels. Cette voix, conclut « L'Archibras », était celle de Simon Hantaï, Prix 1967 de la Fondation Maeght ».

ME – Intéressant.

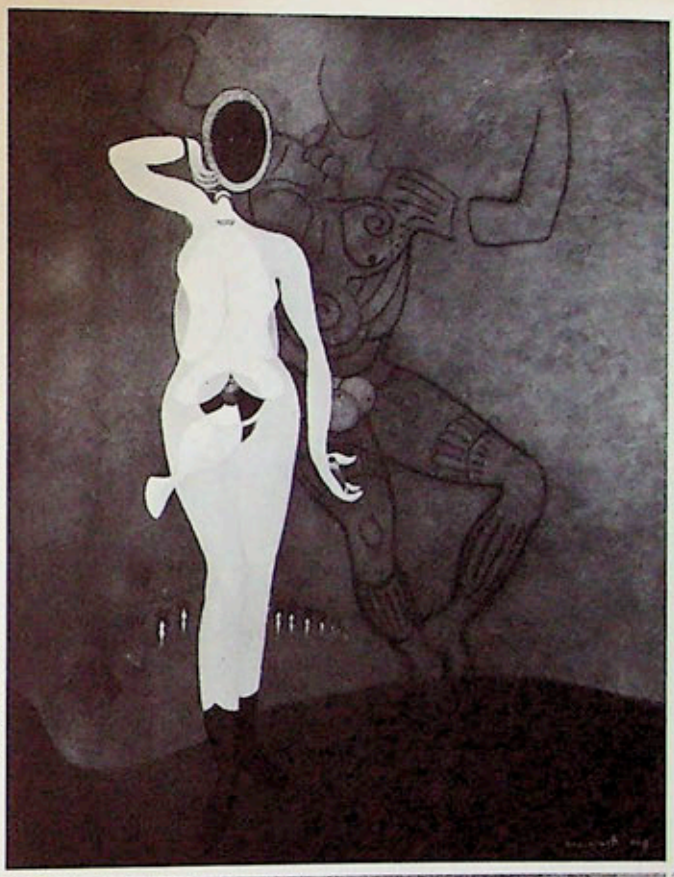
RL – Le ton de ces quelques lignes me rappelle certains propos tenus sur toi par André Breton, lors d'un long entretien que j'ai eu avec lui peu de temps avant sa mort. Je peux, sans être indiscret, te dire qu'il avait beaucoup apprécié ton exposition de novembre 1965 chez Iolas et le souvenir de ton exclusion lui était plutôt pénible.

ME – Notre rupture ne m'a pas empêché de conserver pour son œuvre une admiration certaine et tu sais que sa mort m'a profondément attristé.

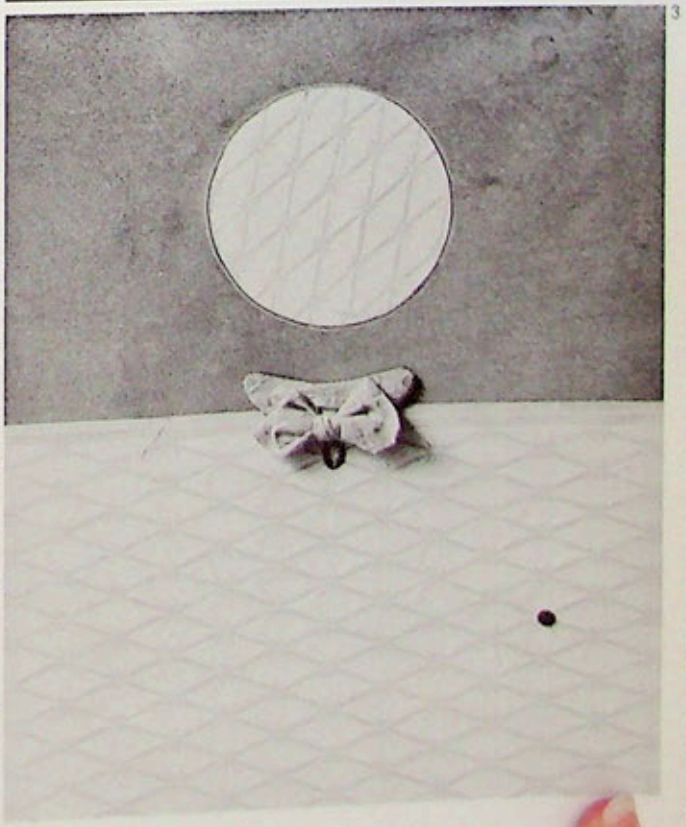
RL – Ne crois-tu pas que les conditions d'existence imposées actuellement aux artistes et les pressions auxquelles ils sont soumis, sont les causes principales de ces tragiques malentendus?

ME – Trop mutin pour en souffrir, j'ai toujours opposé une obstination teintée d'ironie à ces misères et malentendus qui sont le sort commun de presque tous les artistes. Je connais deux exceptions: Picasso, qui très jeune menait déjà une vie large grâce à ses succès foudroyants, et Marcel Duchamp qui, malgré son manque chronique d'argent, a inventé des méthodes géniales pour contourner tous les obstacles. Une de ses formules les plus grandioses est peu connue: « Je voudrais faire du parasitisme un des Beaux-Arts ». Pour Bill Copley qui venait d'hériter de son père adoptif une coquette fortune dont il avait décidé de se débarrasser en demandant conseil à Duchamp, la formule sur le parasitisme d'art allait tout droit au but. C'est alors qu'il a fondé à Beverly Hills une galerie consacrée à des œuvres invendables.

(Suite p. 44)



2



3

1 Max Ernst: « La Belle Jardinière ». Huile sur toile. 196 × 114 cm. 1923-1924. Ce tableau — dont « Le retour de la Belle Jardinière » est une seconde version — fut acquis en 1924 par le Musée de Dusseldorf et il a probablement été détruit par les Nazis. Il a disparu après avoir été reproduit pour la dernière fois vers 1936 dans un journal viennois, sous le titre: « Insulte à la femme allemande » et avec Hitler et Goebbels campés devant la toile. Détail à retenir, la vente de « La Belle Jardinière » en 1924 servit à financer la randonnée de Max Ernst et de Gala à la poursuite de Paul Eluard qui avait fait une fugue en Extrême-Orient.

2 Max Ernst: « Retour de la Belle Jardinière ». Huile sur toile. 162 × 130 cm. Cette seconde version de « La Belle Jardinière » (page ci-contre) a été peinte par Max Ernst en 1967.

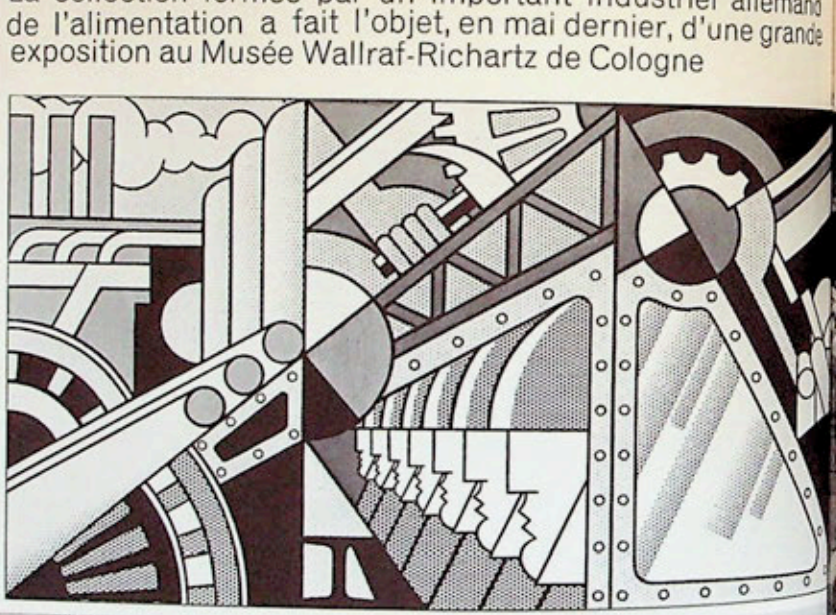
3 Max Ernst: « L'Impeccable ». Collage sur bois. 39 × 47 cm. 1967.

1

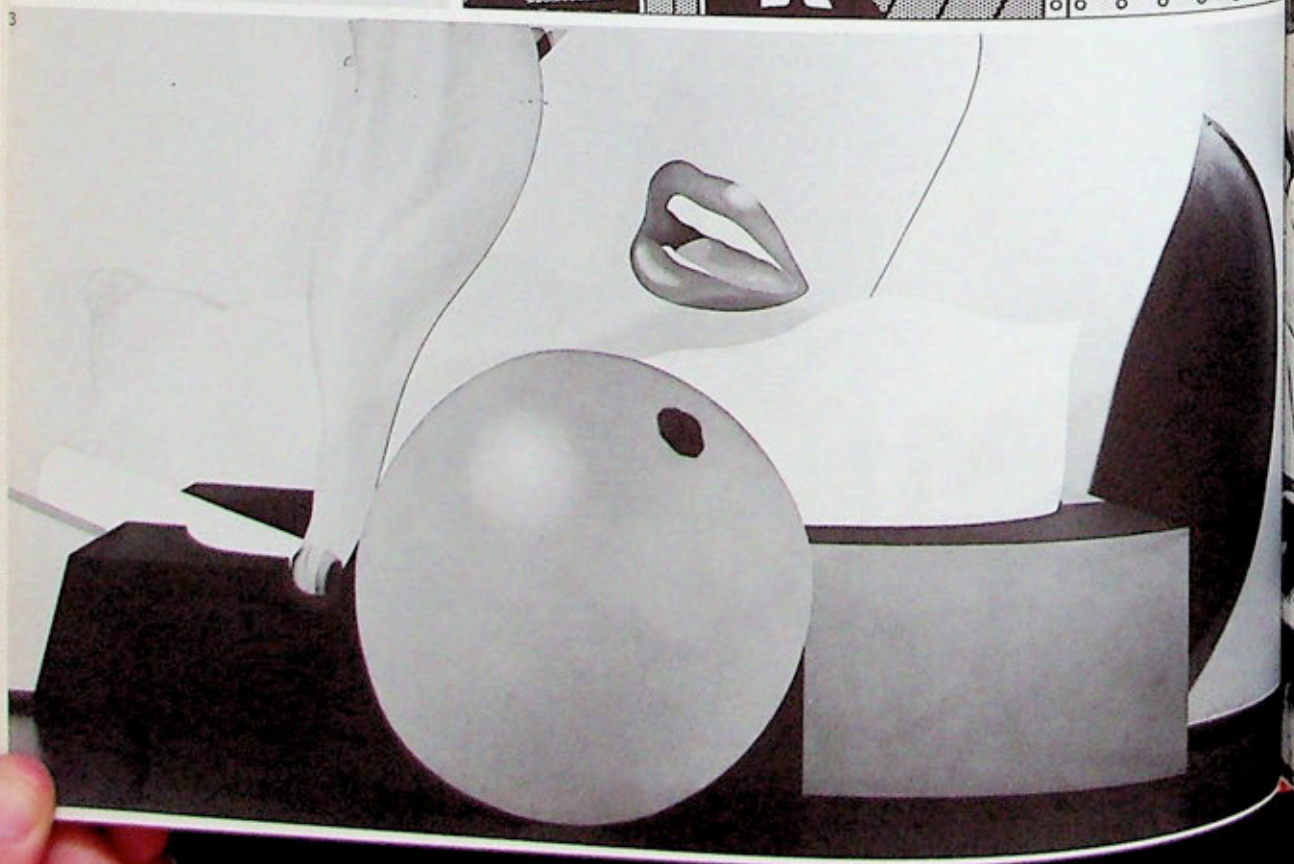
POP CHOCOLAT

José Pierre

La collection formée par un important industriel allemand de l'alimentation a fait l'objet, en mai dernier, d'une grande exposition au Musée Wallraf-Richartz de Cologne



3



L'événement cu
l'exposition dar
mandes de coll
ou moins trans
printemps, on
Richartz-Museum
Kunsthalle de D
Hack et la colle
Hanovre enfin
déclenché par l
Richartz-Museum
mouvement n'es
L'amour-propre
vont sentir pous
tion. En France
on passe de de
que la licorne
aussitôt l'explica

4

L'événement culturel, dans l'Allemagne de 1969, aura été l'exposition dans les musées des grandes villes allemandes de collections privées d'art contemporain plus ou moins transformées en donations à ces musées. Ce printemps, on pouvait voir simultanément: au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne la collection Ludwig, à la Kunsthalle de Düsseldorf à la fois la collection Wilhelm Hack et la collection Karl Ströher, au Kestner-Museum de Hanovre enfin la collection Sprengel. Apparemment déclenché par la présentation en mai 1968, au Wallraf-Richartz-Museum, de la collection Wolfgang Hahn, le mouvement n'est sans doute pas près de s'interrompre. L'amour-propre aidant, des collectionneurs plus timorés vont sentir pousser sur leurs épaules les ailes de l'émulation. En France, où le collectionneur d'art moderne est en passe de devenir un être mythique, aussi improbable que la licorne ou le loup-garou, on est tenté d'évoquer aussitôt l'explication par le « miracle allemand ». Je vous parie bien qu'un « miracle français » (lequel d'ailleurs, en bonne justice, ne saurait se faire plus longtemps désirer!) n'aurait pas d'autre conséquence qu'un accroissement de la demande des faux Renoir et des vrais Buffet. Reconnaissons cependant que la dynamisme de l'économie allemande n'est pas totalement étranger au phénomène considéré. Néanmoins, ce n'est à aucun des secteurs qui font l'orgueil de l'industrie allemande que l'on doit ces collectionneurs: nul seigneur de l'acier ou du caoutchouc, de l'automobile ou de la pétrochimie parmi eux et il me plaît assez, personnellement, que l'un (Ströher) soit le roi de l'indéfrisable, que deux autres (Ludwig et Sprengel) doivent leur fortune à la fabrication du chocolat... C'est participer en somme d'une aspiration naïve mais effective à la beauté et au plaisir (même apprécié sous le seul angle de la friandise), qui les disposait davantage aux voluptés esthétiques, je me plais à le croire, que la production de camions-bennes ou de napalm.

Des cinq collections que j'ai énumérées, trois se consacrent à l'art vivant, ou tout au moins encore chaud! Une seule, la collection Sprengel, s'en tient aux classiques du XX[e] siècle (Picasso, Matisse, Klee) et ne réserve donc que peu de surprises. Au contraire, la collection Wilhelm Hack se distingue par l'originalité du propos, axé sur les pionniers de la peinture abstraite, la gageure étant de se

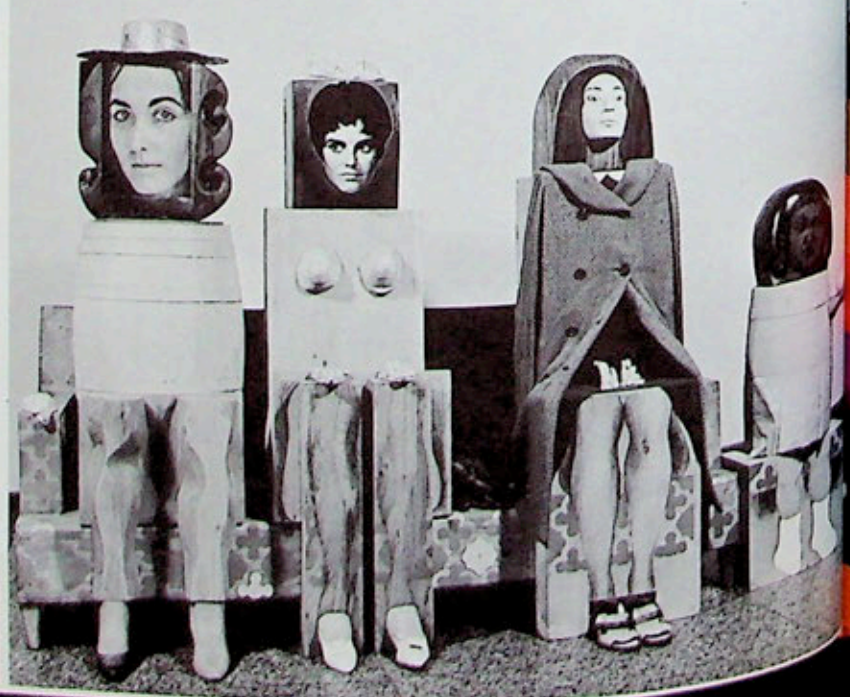
1 Arman: « Torse aux gants ». 1967. Mains en plastique dans une enveloppe de polyester. Haut. 85 cm.
2 Roy Lichtenstein: « Study for preparedness ». 1968. Huile sur toile. 142 × 255 cm.
3 Tom Wesselmann: « Great american nude n° 98 ». 1967. Huile sur toile en trois dimensions. 250 × 380 × 130 cm.
4 Öyvind Fahlström: « Roulette, Variable painting ». 1966. Huile sur photo, papier, vinyl, carton et aimant. 152,5 × 166 cm.

borner le plus souvent à une œuvre par artiste. C'est dire qu'il s'agissait de trouver non point seulement un Malewitch, un Lissitzky, un van Doesburg, mais celui-là justement qu'appelait l'esprit de la collection: au vrai, on a souvent le sentiment d'œuvres irremplaçables... On retrouve cette sûreté dans la collection réunie par Wolfgang Hahn, conservateur du Wallraf-Richartz-Museum; cela est dû sans doute au fait que, à la différence du très riche collectionneur, celui dont les ressources sont modestes n'a pas le droit de se tromper! La collection Hahn n'en constitue pas moins le prototype dont dérivent les collections Ludwig et Ströher, avec sa structure en trois étages: la part faite, avec plus de sympathie en général que de conviction, aux artistes allemands; une ébauche de collection échafaudée sur les gloires d'il y a douze ou quinze ans; la part du lion, enfin, réservée au Pop Art ou au Nouveau Réalisme, c'est-à-dire à l'esthétique dominante des années soixante. Ce serait là, aux yeux de certains, une tare. Tel n'est point mon avis et en tout cas aucune exposition tenue à Paris, dans un musée ni ailleurs, ne m'a encore permis de jeter un regard sur ce qui s'est accompli de décisif, sur le plan artistique, au cours de cette décennie comme y autorise la collection d'Irene et de Peter Ludwig, des trois non seulement la plus fastueuse mais la plus objective, par conséquent la plus précieuse pour l'amateur d'art comme pour l'historien. (Je n'aurai garde de passer sous silence le catalogue, énorme et somptueux pavé, tout en couleurs et en transparences!)

Pourtant, de ce considérable ensemble, l'essentiel a été réuni en moins de deux ans. Jusqu'à cette date, le docteur Ludwig s'intéressait plutôt à la sculpture médiévale. Quel obscur déclic a joué alors, entraînant un mécanisme apparemment irréversible? Car, alors même que le collectionneur affirmait qu'« il ne restait rien d'important chez lui », aux cent quarante pièces du « prêt permanent » au Wallraf-Richartz-Museum s'ajoutant les cent onze exposées au Suermondt-Museum d'Aix-la-Chapelle (ville où résident Irene et Peter Ludwig), on savait, en dépit du mystère dont il aime entourer ses achats, qu'il venait d'acquérir, entre autres, « The Horse-Blinder » de James Rosenquist, un modeste ensemble de quarante-six pièces! Peut-être verrons-nous en octobre, lorsque le musée colonais aura été surélevé d'un étage pour accueillir convenablement la princière donation, ces toutes dernières acquisitions? Elles ne modifieront en rien la constatation que l'on peut faire dès maintenant, en dépit d'un accrochage discutable, imputable à un espace insuffisant, à savoir que rien ou à peu près ne « tient » à côté des œuvres Pop ou de celles qui s'y apparentent. Leur « force de frappe » est proprement inouïe, je le dis en songeant à des œuvres que je goûte médiocrement comme par exemple l'énorme peinture-relief de Wesselmann, « Great American Nude nr. 98 », qui selon certains aurait fait jouer ce déclic dont j'ai parlé... On a beau, comme moi, avoir en horreur l'épaisse vulgarité qui préside à l'échelonnement en profondeur des trois ou quatre découpages dont se compose ce « tableau », il y a là quelque chose qui coupe le souffle et que l'on ne saurait attribuer ni aux couleurs tonitruantes, ni aux simplifications formelles, ni aux dimensions, mais à une violence interne de l'image. Car dans cette collection qui, celles de Wols exceptées, ne contient pratiquement pas de petites toiles, les plus vastes, les plus schématiques et les plus stridentes ne relèvent pas du Pop mais de la New Abstraction: « Alpha-Ro » de Morris Louis dépasse cinq mètres de long, « Ctesiphon III » de Frank Stella et « Shadow Line » de Kenneth Noland six mètres (l'immense toile noire, à peine maculée de craie blanche, de Cy Twombly, avec ses sept mètres cinquante, est au contraire l'œuvre la plus austère qui soit). Même en additionnant à ces interminables tartines les quelques ténors du Minimal Art et en brassant le tout avec les vedettes de l'art abstrait-cinétique (Albers, Cruz-Diez, Mack, Schöffer, Vasarely) ou ses bouffons (Ron Davis, Günther Haese, Günther Ücker), « l'art du réel » fait ici triste figure et dire que la vie est ailleurs serait un délicat euphémisme. Pourtant réduite à presque rien, mal secondée en outre par l'identique platitude de quatre Dubuffet, l'abstraction lyrique se défend mieux: l'un des deux Wols, « Les Voyelles », est fort beau et

1 Bernhard Schultze: « Kopflaser Mannequin-Migof ». 1967. Mannequin avec fil de fer, tissu, matière plastique et peinture à l'huile. 193×70,55 cm.
2 Marisol: « La Visita ». 1964. Bois peint, plâtre, tissu, cuir et photo. 152,5×226 cm.
3 Konrad Klapheck: « Soldatenbraüte ». 1967. Huile sur toile. 120×170 cm.
4 Jasper Johns: « Edingsville ». 1965. Huile sur toile avec objets. 173×311 cm.

2

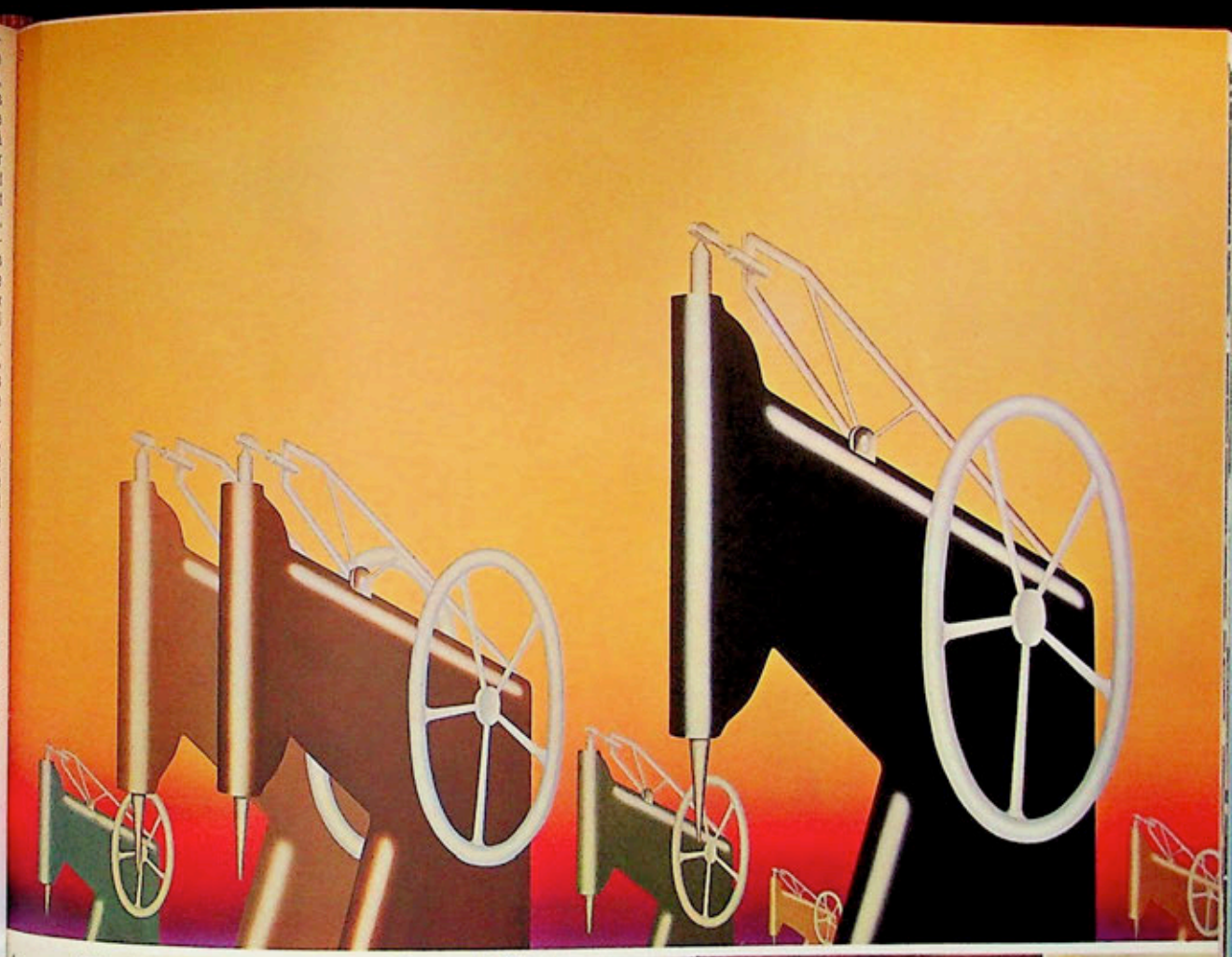


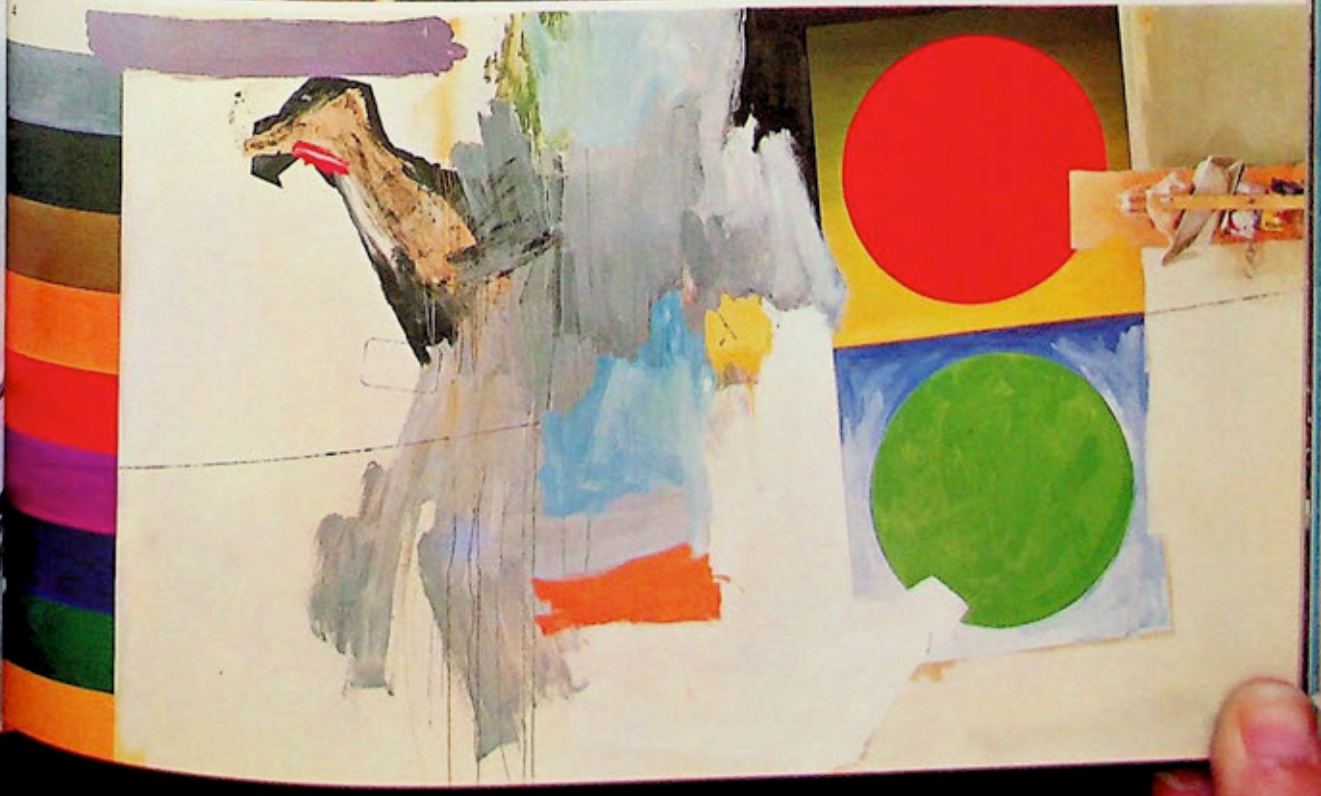
ront en rien la cons-
tenant, en dépit d'un
un espace insuffisant,
« tient » à côté des
rentent. Leur « force
le dis en songeant à
rement comme par
Wesselmann, « Great
certains aurait fait
a beau, comme moi,
qui préside à l'éche-
u quatre découpages
a là quelque chose
urait attribuer ni aux
cations formelles, ni
interne de l'image.
de Wols exceptées,
tiles toiles, les plus
s plus stridentes ne
Abstraction: « Alpha-
q mètres de long,
« Shadow Line » de
e toile noire, à peine
ombly, avec ses sept
euvre la plus austère
s interminables tar-
Art et en brassant le
it-cinétique (Albers,
y) ou ses bouffons
r Ücker), « l'art où
e la vie est ailleurs
nt réduite à presque
entique platitude de
e se défend mieux
», est fort beau et

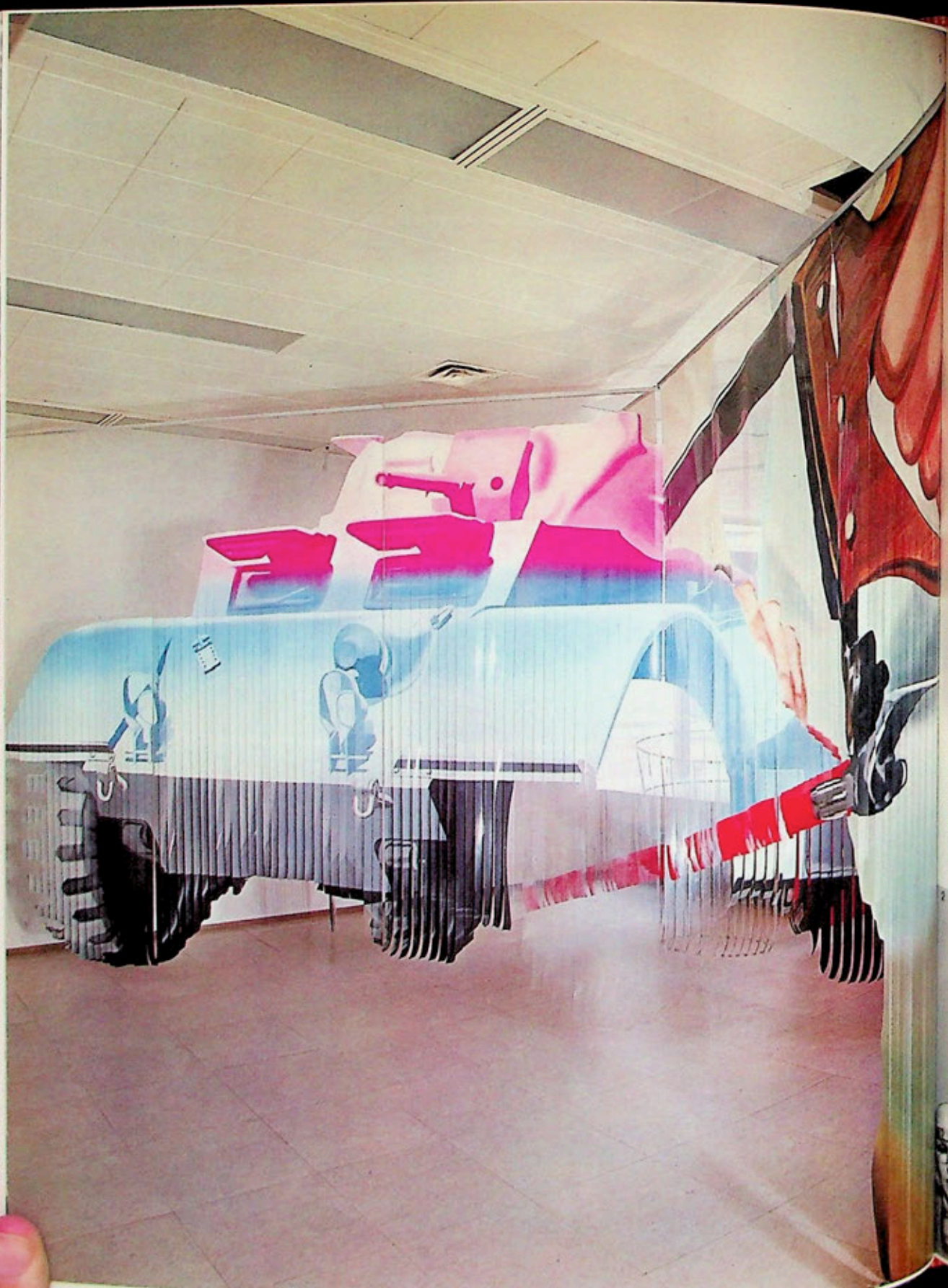
Mannequin-
de fer, tissu,
uile.

is peint, plâtre,
n.
ite ». 1967.

65.
11 cm.







l'orgueilleux d
(mais de cela
ajourd'hui à t
mérite de la
réflexion sur
œuvres...
On se souvient
un reflet direc
tion urbaine, s
vement artistic
même coup pa
lité sans mélan
lité et d'être
fallait emprunt
bandes dessiné
le clivage, ta
l'impressionnis
apparences. A
l'académisme
visuel qu'on ét
logique des « r
volontairement
qui admettaien
que l'ironie ico
métaphysique
n'est-ce pas la
rable, l'accusa
consommation
citation: « dits
Cola, le visage
naient synonym
qu'esthétique.
en soit loué,
conscience, do
relents de su
éclairer « les
monde », en d'
aurait davanta
qualité des pne
que des émoti
de Charlotte! (
bras de la criti
Qu'en est-il au
saires et suppo
la condamner,
que cela soit à
reste plus trace
un art au moins
diction flagrant
les objets sont
dès l'instant qu
artistique. Tout
découvert cela
premier temps
dans le choix de

2

l'orgueilleux dénuement de Tapiès est en fin de compte (mais de cela on se serait douté) ce qui résiste le mieux aujourd'hui à toutes les comparaisons. Mais le principal mérite de la collection Ludwig, c'est d'inviter à une réflexion sur le Pop Art, sur ses pompes et sur ses œuvres...

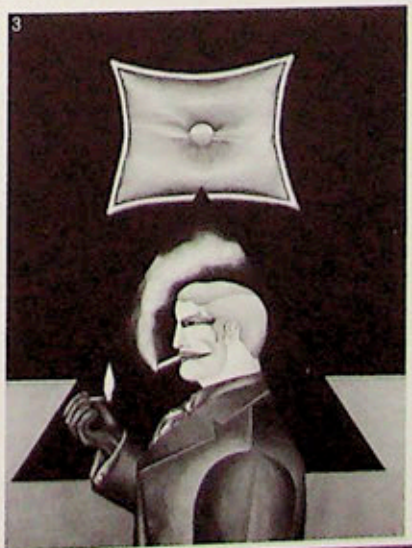
On se souvient que dès ses débuts le Pop Art, en proposant un reflet direct et parfaitement lisible de notre civilisation urbaine, s'il rencontra une audience qu'aucun mouvement artistique avant lui n'avait connue, souleva du même coup parmi les esthètes les plus raffinés une hostilité sans mélange. On lui reprochait de célébrer la banalité et d'être à ce point dépourvu d'invention qu'il lui fallait emprunter ses images au journal, à l'affiche, aux bandes dessinées, au cinéma. Pire: il remettait en cause le clivage, tacitement admis par l'avant-garde depuis l'impressionnisme, entre l'art de peindre et l'imitation des apparences. Aussi parla-t-on sans ambages de retour à l'académisme alors que s'élaborait un nouveau langage visuel qu'on était en droit de tenir pour la conséquence logique des « ready-mades » de Duchamp et de la facture volontairement nulle de Magritte. Certes, ceux-là même qui admettaient la filiation faisaient justement remarquer que l'ironie iconoclaste du premier et la très particulière métaphysique du second manquaient à l'appel, mais n'est-ce pas la rançon de tous les héritages? Plus recevable, l'accusation de complicité avec la « société de consommation » s'appuyait sur le ton indifférent de la citation: « dits » d'une voix égale, la bouteille de Coca-Cola, le visage de Marilyn, la chaise électrique devenaient synonymes. Le procès, en somme, était moral autant qu'esthétique. A quoi d'autres répondaient que oui, le ciel en soit loué, c'en était fini des déballages de cas de conscience, de la « difficulté d'être » et autres infects relents de subjectivité, l'artiste n'étant là que pour éclairer « les nouvelles relations de l'homme avec le monde », en d'autres termes que Werther, aujourd'hui, aurait davantage de raisons de se préoccuper de la qualité des pneumatiques de sa nouvelle voiture de sport que des émotions qu'il pourrait éveiller dans le cœur de Charlotte! (On peut vérifier: frais et roses, ces fiers-à-bras de la critique d'art sont toujours parmi nous...)

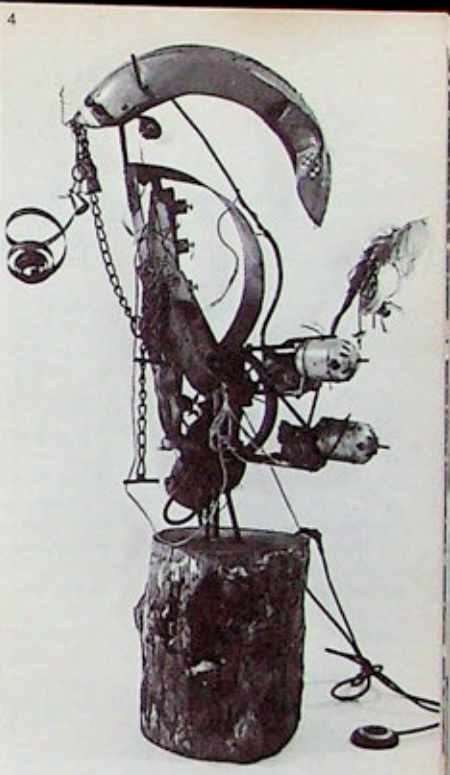
Qu'en est-il aujourd'hui de cette « objectivité » qu'adversaires et supporters s'entendaient à déceler, les uns pour la condamner, les autres pour la louer? Eh bien, si triste que cela soit à dire pour l'histoire du sens critique, il n'en reste plus trace! Le Pop Art apparaît avec le recul comme un art au moins aussi conceptuel que visuel et, en contradiction flagrante avec la leçon de John Cage, établit que les objets sont des « symboles » avant d'être des « faits » dès l'instant que l'on se situe sur le plan de la création artistique. Tout porte à croire que les Pop Artistes n'ont découvert cela que progressivement, comme si dans un premier temps ils avaient cru jouir d'une totale liberté dans le choix des images (paraphrasant Saint-John-Perse, ils auraient pu s'écrier alors: « Toutes les images du monde nous mangent dans la main! »), pour s'apercevoir ensuite qu'en quelque sorte c'étaient les images qui se choisissaient à travers eux, puis enfin convenir que l'on ne s'évade pas plus de sa libido en faisant de la peinture qu'en chassant le canard... Cela est frappant surtout chez les moins soucieux de « message ». Ainsi Tom Wesselmann illustre-t-il magnifiquement, dans ses natures mortes et paysages de seins et de bouches féminines violemment fardées, le régression au stade sadique-oral, celui où l'apparition des dents permet au nourrisson de combiner à la succion primitive la morsure et de développer un sentiment d'ambivalence à l'égard de la mère, « le désir libidinal de sucer s'accompagn(ant) du but destructif d'aspirer, de vider, d'épuiser en suçant » (P. Heimann et S. Isaacs). Quant à Andy Warhol, c'est après les séries d'accidents d'automobiles, de chaises électriques et de portraits de criminels par lui reproduites en sérigraphie qu'il comprit le sens de son œuvre: « Il devint clair pour moi, dit-il, que tout ce que j'avais fait devait signifier la mort. » On pourrait ajouter que la référence systématique, dès ses débuts, à l'objet manufacturé (boîte de soupe Campbell, bouteille de Coca-Cola) ou aux vedettes féminines (Marilyn, Liz Taylor, Jackie Kennedy) trahissait le vœu complexe, de nature homosexuelle, d'être à son tour l'objet du désir et comme tel consommé, c'est-à-dire anéanti. D'autre part, il semble que l'on doive considérer l'œuvre de Roy Lichtenstein comme le théâtre d'un conflit permanent entre une aspiration formaliste exacerbée, génératrice d'immobilité contemplative, et un tempérament expressionniste aux accents volontiers sadiques, qui porta le peintre à choisir dans l'efficace vocabulaire des « comics » les images de la violence, de la douleur ou de l'inquiétude amoureuse...

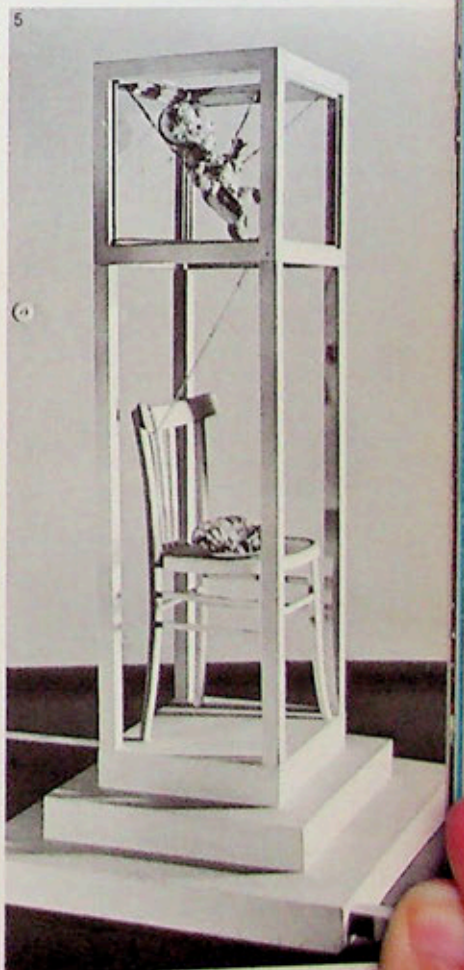
Pareille preuve n'avait pas à être faite en ce qui concerne Marisol, Claes Oldenburg ni James Rosenquist. La première, de loin la plus méconnue des vedettes du Pop, est sans aucun doute celle qui sacrifie le plus allégrement aux tentations de la satire. Son unique pièce ici, « La visita », est belle comme un jeu de massacre sur un thème communicable entre tous, celui de la visite de cérémonie que l'on fait à contre-cœur et qui vous fait périr d'ennui. Mais Marisol, dont il faudrait enfin qu'on s'aperçoive en

(Suite en page 94)

1 James Rosenquist: « Forest Ranger ». 1967. Feuilles de plastique découpées et peintes.
2 Edward Kienholz: « Night of Nights ». 1966. Zinc, limaille de fer et tête de plâtre. 77 × 74 × 20 cm.
3 Richard Lindner: « Pillow ». 1966. Huile sur toile. 177,8 × 152,4 cm.
4 Jean Tinguely: « Baluba n° 3 ». 1959. Bois et métal, ampoule et moteur. Haut. 144 cm.
5 Paul Theck: « Sedan chair ». 1968. Bois, plastique, couleur et métal. Haut. 200 cm.







MAX ERNST parle avec Robert Lebel

Suite de la page 37

RL – Parmi lesquelles les tiennes figuraient en bonne place. Il est vrai que tu as longtemps été un véritable peintre ambulant.

ME – Né allemand mais honni dans mon pays natal, je suis arrivé à Paris en fraude et j'y ai longtemps vécu sous un nom d'emprunt, tant bien que mal, jusqu'au moment où mon origine allemande m'a valu d'être interné. Je me suis exilé une seconde fois, j'ai été naturalisé américain pour revenir ensuite en France et me faire naturaliser français. Trois nationalités successives, ce n'est pas mal pour une seule vie.

RL – A présent, les trois pays te revendiquent pour leur « culture ».

ME – Après avoir été en butte aux pires difficultés pendant cinquante ans, après avoir enrichi sans le vouloir les collectionneurs, sans regrets les marchands et sans m'en douter trois « cultures » nationales différentes, il m'est enfin permis de vivre mes dernières années à l'abri des raseurs et on m'alloue, sans que je les demande, quelques hochets dont je me moque éperdument. C'est ce qu'on appelle une réussite.

RL – Le caractère de violence sarcastique de ton exposition de 1968 chez Iolas n'a échappé à personne. Tu n'y faisais pas figure d'artiste « rangé », sois-en sûr. De ton « collage » dénommé « L'Impeccable » et dont le point rouge qui l'ornait pouvait aussi bien signifier qu'il arborait la rosette de la Légion d'Honneur ou qu'il était déjà vendu, jusqu'à ton « Corps enseignant pour une Ecole de tueurs », sculpté dans la pierre dure de Vilhonneur, nom prédestiné s'il en fût, la dérision et la provocation égalaient en virulence celle de ton époque dada. Tu restes convaincu, sans doute, qu'un artiste ne doit jamais désarmer.

ME – La délectation morose n'est pas ma vocation.

RL – Lorsque tu as été officiellement pressenti pour peindre un plafond, tu as répondu que tu préférais un parquet, mais cette allusion à ton obsession visuelle de 1925 a été prise pour une impertinence, ce que peut-être elle était d'ailleurs, et le projet en est resté là. Tu as pourtant exécuté la commande d'une fontaine pour Amboise.

ME – C'est tout à fait différent. J'y ai vu l'occasion d'un hommage à Léonard de Vinci, et en même temps à la Touraine qui l'avait accueilli, comme elle devait m'accueillir moi-même quatre siècles plus tard, à mon retour d'Amérique. Je ne crois pas que l'indépendance soit incompatible avec la gratitude ou la politesse.

RL – Que penses-tu de l'opinion de plus en plus répandue parmi les jeunes selon laquelle la peinture serait en déclin car elle a cessé à leurs yeux d'être un acte révolutionnaire.

ME – Pour ma part, je ne m'en aperçois pas mais, puisque la menace existe, je vais me dépêcher.

RL – J'en suis sûr, surtout après avoir vu ton exposition de 1969 chez Iolas où tu atteins peut-être au comble du bonheur de peindre, même si ta contribution se limite parfois à quelques touches de gouache sur l'agrandissement photographique d'un collage. Ton plaisir malicieux est évident comme le « rire des poètes » que tu invoques, mais as-tu le sentiment d'avoir agi?

ME – La peinture, selon moi, doit et peut agir sur deux plans différents et d'ailleurs complémentaires: l'agression et l'exaltation.

RL – C'est ce qui expliquerait le contraste entre ton exposition de 1968 et celle de 1969, la première ayant été une provocation, précédant et, qui sait, contribuant à préparer les événements de Mai, la seconde au contraire étant consacrée surtout à la fête.

ME – Exactement et j'ajoute que la fête est aussi révolutionnaire que la provocation. C'est ce qui a été très bien compris par le dadaïsme et, mieux encore, par le surréalisme. Or l'un et l'autre furent pour beaucoup dans le déclenchement et le déroulement des événements de Mai, c'est indéniable.

RL – Tu maintiens que les peintres ont encore un rôle révolutionnaire à jouer?

ME – Oui, je reste persuadé que la politique est impuissante sans l'exaltation poétique.

RL – N'es-tu pas un peu gêné par le fait que ta peinture soit aujourd'hui si facilement absorbée par la consommation?

ME – La critique de la société de consommation se pose en termes différents pour moi puisque, pendant les trois-quarts de mon existence, j'ai été gêné surtout par la mévente de ma peinture. Je n'ai donc pas encore eu le temps d'épuiser ma surprise assez récente de constater qu'elle est consommable et que je peux en vivre.

RL – Crois-tu que les multiples puissent supplanter complètement l'œuvre originale?

ME – J'en doute. Ce qui manque au multiple, ce qui le distingue dans le dialogue entre spectateur et œuvre originale est comparable à la différence qui existe entre un coup de téléphone échangé entre deux amants et un dialogue de vive voix entre les deux mêmes amants, se trouvant face à face. Ce qui fait défaut, ce sont les expressions faciales, sourires, espièglerie, caresses, etc., en un mot la magie de la présence physique. La magie de la main du peintre est sensible dans l'œuvre originale, mais affaiblie quand elle est remplacée par un procédé électronique.

RL – On invoque beaucoup aujourd'hui l'opinion contraire de Marcel Duchamp.

ME – Tu le sais aussi bien que moi: sur ce point capital, la position de Duchamp n'a été comprise ni compromise car, fidèle à l'esprit dada, il a toujours évité la discussion.

RL – Il a pourtant récusé le culte de l'œuvre originale dès 1913 et 1914, lorsqu'il a signé ses premiers « ready-made ».

ME – A cette époque, il était seul à prendre une telle liberté. C'est ce qui donnait tant d'éclat à son geste.

RL – Même après sa mort, Marcel n'a pas fini de nous surprendre. L'ouvrage très élaboré auquel, tout en affectant depuis longtemps de ne faire presque plus rien, il a travaillé vingt ans dans le plus grand secret et qui vient d'être inauguré posthumement au Musée de Philadelphie, constitue un démenti cinglant à bien des théories qu'on échafaudait sur son compte. Ce comportement suppose une immense capacité de solitude. En ce qui te concerne, crois-tu que ce soit un exemple à suivre?

ME – Pas de règle générale à ce sujet. N'étant ni solitaire de tempérament ni grégaire enragé, j'ai besoin de solitude, avec moi-même, quand l'envie me prend de peindre, à deux, quand l'envie me prend de cajoler. Autrement, je me tiens à ce proverbe arabe: « Que Dieu bénisse celui qui abrège ses visites. »

RL – L'automatisme que tu préconises et que tu pratiques toujours ne vise-t-il pas, autant que les multiples, à désacraliser l'œuvre originale en réduisant, et je cite tes propres mots: « la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors « l'auteur »?

ME – L'automatisme est une écriture. Chaque expérience est donc forcément différente des autres, tandis qu'à ma connaissance les multiples sont des redites fabriquées en série pour ce qu'on appelle précisément la « consommation ». Si les jeunes artistes veulent se mesurer avec l'industrie, c'est leur affaire. Mais attention à la machine à décerveler!

RL – La traduction récente en français du livre de John Russell ainsi que la réunion en un volume de tes propres écrits, m'incitent à me poser et à te poser une dernière question: Ne serais-tu pas, malgré ta célébrité mondiale, un peintre encore incompris?

ME – Il ne me déplaît pas d'être compris par une minorité de penseurs sagaces. Il me

ne déplaît pas d'être vu « en direct », à la manière des poètes. Que l'intendance suive ou non ne m'intéresse guère.

RL – Tu t'es expliqué toi-même plus ou moins dans tes textes d'« Au-delà de la Peinture », groupés dans « Cahiers d'Art » en 1937, mais comment expliques-tu que personne n'ait vraiment tenté d'aller « au-delà » de tes explications?

ME – J'ai toujours espéré que mon œuvre devrait suffire pour ceux qui savent voir, mon cher Robert.

RL – Je ne t'apprendrai rien, mon cher Max, en te rappelant qu'il existe des motivations profondes dont un artiste, même aussi lucide que tu l'es, n'a pas nécessairement conscience.

ME – Sans me connaître encore personnellement, André Breton a merveilleusement pressenti le sens de mes premiers collages, créés précisément pour reproduire « ce qui se voyait en moi », et il les a très perspicacement interprétés dans sa courte préface à mon exposition du « Sans Pareil ».

RL – Il s'agissait là d'une intuition, d'un courant qui s'est établi magnétiquement, si l'on peut dire, entre deux contemporains qu'une recherche semblable aimantait. Les termes mêmes dans lesquels Breton a dépeint ce contact électrique à distance ressemblent bien moins à l'exposé d'une méthode qu'à la description d'un coup de foudre. Tout autres sont les moyens d'investigation qu'utilisent les commentateurs actuels lorsqu'ils analysent froidement les œuvres et les actes après coup. Pour eux, tu fais désormais partie de la « culture » et il leur importe surtout de déchiffrer la vérité de la mutation que tu représentes, compte tenu de leurs schémas et de ce qu'ils appellent l'irréductibilité des espaces épistémologiques aux diverses périodes de l'histoire. J'ai bien peur que tu n'y coupes pas.

ME – Je me rends bien compte qu'il serait peine perdue de chercher à y couper! Tant pis! Je sais aussi qu'il serait dégradant pour moi d'opposer des arguments à la sécheresse de leur langage, à la froideur de leurs méthodes, au conformisme de leur comportement. A ton avis, ne vaudrait-il pas mieux les laisser s'embourber dans la fange de leur « culture », dans leurs « espaces épistémologiques », dans leurs soumissions?

Te souviens-tu de ces paroles sonores de Robert Desnos, datant de l'époque des « sommeils »?: « Les yeux caves de Max Ernst estiment les cavernes où s'amusent les statues et où s'inscrivent les maximes de sa muse Ernestine. » Comme il s'agit de toi et de moi dans cet entretien, je pense que je n'abuse pas en citant ce « jeu de mots » qui est resté dans ma mémoire émue, et qui — vu que Desnos aussi est réclamé par « eux » pour leur « culture » — devrait suffire à leur « clouer le bec » et à te remercier d'avoir si bien guidé par tes questions limpides nos confidences mutuelles.

Si vous voulez en savoir davantage

Vous pourrez consulter « Ecritures », recueil complet des textes et déclarations autobiographiques, critiques et poétiques de Max Ernst, réunis par René Bertelé, à paraître prochainement chez Gallimard.

Dans un autre ordre d'idées, vous pourrez également lire « L'Oiseau Caramel », illustré par Max Ernst, le nouveau livre de Robert Lebel que publient les Editions du Soleil Noir.

In lode di Nicolo...

Suite de la page 11

On le voit bien dans le cycle du « *Cryptoportique* » ou « *Galerie Basse* » de l'Hôtel du Faur (vers 1567), connu par les copies dessinées de l'album de la Bibliothèque royale de Bruxelles, attribuées à Van Thulden, ou les gravures de Frans Ertinger. Nicolò n'y a pas perdu sa grâce d'autrefois ni son goût pour les récits amoureux...

A part les ensembles que nous venons de mentionner, peu d'œuvres de Nicolò peuvent être datées avec certitude. Cette absence de documents est particulièrement gênante dans un genre où l'artiste était fort renommé, celui du paysage; il semblait tenir une grande place dans le décor de la rue Saint-Avoie. Les comptes, à diverses reprises, mentionnent des paysages sous le nom de Nicolò, en particulier en 1570 (compte qui est parfois, à tort, situé par certains historiens en 1557). *L'enlèvement de Proserpine* (Louvre), *L'histoire d'Eurydice et d'Aristée* (Londres) sont si beaux qu'ils paraissent être l'expression dernière d'un genre que Nicolò dut toujours pratiquer. Si l'art du paysage était connu à Fontainebleau avant lui, comme le prouvent les gravures de l'Ecole de Fontainebleau, Nicolò a su lui donner un charme et une ampleur singuliers, mêlant les montagnes, les forêts, les plaines, les eaux et les cieux, grâce à une imagination poétique souvent grandiose, et exaltant à l'infini leurs couleurs par un merveilleux sens de la lumière. Les impressions reçues des Flandres, interprétées par Venise et surtout par Ferrare, y demeurent toujours sensibles, subtilement accordées aux péripéties fabuleuses du récit mythologique: l'exécution rapide, en pleine pâte, préserve toute la fraîcheur de l'inspiration. Ces grandes pages lyriques, étrangement accordées au thème, sont ainsi, peut-être, moins éloignées qu'on ne l'a dit de Poussin qu'elles semblent annoncer, encore par l'accord cherché pour la première fois en France, entre les figures et la nature. Nicolò est intéressant, aussi, pour des aspects plus modernes, « réalistes », du paysage, nombreux au fond de ses dessins. Ils se rattachent à un genre que l'on aima toujours en France (scènes de chasse ou de pêche, occupations selon les mois...) Ces paysages familiers de Nicolò nous sont connus, souvent à plusieurs exemplaires, comme c'est le cas pour les *Batteurs de blé* dit les *Moissonneurs* de Fontainebleau, dont on connaît un autre exemplaire...

Ainsi, en France, Nicolò dut continuer à traiter les thèmes qu'il avait abordés en Italie... peut-être exécuta-t-il, aussi, de nombreux portraits comme ceux du Roi et de la Reine peints, dit-on, avec succès, dès son arrivée. Sa contribution dans le domaine des arts appliqués fut également importante, par exemple avec les célèbres *Emaux de la Sainte Chapelle* (Louvre), que Léonard Limosin exécuta en 1553 d'après des projets d'une fougue étonnante, au souffle presque baroque.

Il travailla aussi pour la tapisserie; quelques tentures de l'Ecole de Fontainebleau, qui nous sont parvenues, se rattachent étroitement à sa manière et nous en conservons, parfois (au Louvre, au British Museum), les dessins préparés pour le ponçage (fig. 18). Donna-t-il des projets aux sculpteurs? Cela ne paraît pas impossible d'après son style et le caractère de certaines esquisses.

Sa fantaisie sut s'épanouir, enfin, dans les projets pour les fêtes et les entrées: ce décor de l'éphémère, où tout était mirage, ne pouvait que plaire à celui qui transformait, dans ses paysages, le ciel et la nature en un fabuleux opéra. Nicolò participa, avec son fils Giulio Camillo, à l'entrée de Charles IX à Paris en 1571 aux côtés de Pilon, Ronsard et Dorat. Ce fut sa dernière commande officielle à une époque où on l'appelle « le premier peintre de l'Europe ». On perd immédiatement sa trace... Il avait, auparavant, donné nombre de projets pour d'autres fêtes qui ne sont pas toujours identifiées avec certitude. Parmi ceux-ci, dans les dessins — jadis dans la collection Crozat — de « La Mascarade de Stockholm » qui, au XVIII^e siècle, lui étaient tous attribués et que Dimier a rendus en bloc au Primatice, quelques projets sont certainement de lui *(Le Chevalier au Cygne)*. Il donna, aussi, les dessins des jeunes Seigneurs et Dames de qualité pour des figures de costumes que grava, avec talent, Jacques Androuet du Cerceau: ils évoquent ce monde aristocratique que Nicolò aimait tant et dont les héros nous touchent par leur jeunesse et leur grâce... (fig. 17). Nicolò aborda, aussi, le domaine du « genre » et dut y exercer, à côté des artistes français, comme François Clouet, une influence non négligeable; des dessins (*La Procureuse*, Munich) interprétation de quelque farce française (ou de quelque scène de la Commedia dell'Arte...) le prouvent bien... (fig. 16).

Ainsi, tout au long de cette longue carrière française, Nicolò, comme il l'avait déjà fait en Italie, a abordé avec originalité tous les domaines. Un examen attentif révèle, dans la peinture française du XVI^e siècle, sa place, nettement à lui, près du Primatice dont il se distingue toujours: sensible à l'influence de celui-ci, il évolue pourtant dans son propre sens — comme en Italie — celui d'un décorateur de talent, que sa curiosité et ses goûts portent aussi très au-delà de la peinture officielle et des conventions de la cour, vers la vie, la nature, la scène de genre et aussi le rêve... Avec sa palette riche et vibrante, son exécution rapide et si moderne, son dynamisme, Nicolò compose un art maniériste, certes, mais aux accents prérococo... Ainsi, dépassant son siècle, où son influence en France est évidente (sur Caron, sur Dubreuil...) et durable (car transmise par ses fils, et en particulier par Giulio-Camillo), Nicolò a certainement marqué jusqu'aux peintres du XVIII^e siècle français. Une double carrière, italienne et française, jalonnée à chaque étape d'œuvres d'une originalité séduisante, toujours en avance sur leur temps, fait que Nicolò mérite singulièrement d'être appelé en Italie, comme en France, avec la reconnaissance que Malvasia prête à Augustin Carrache dans le sonnet apocryphe de la *Felsina pittrice*, « il nostro Nicolino ».

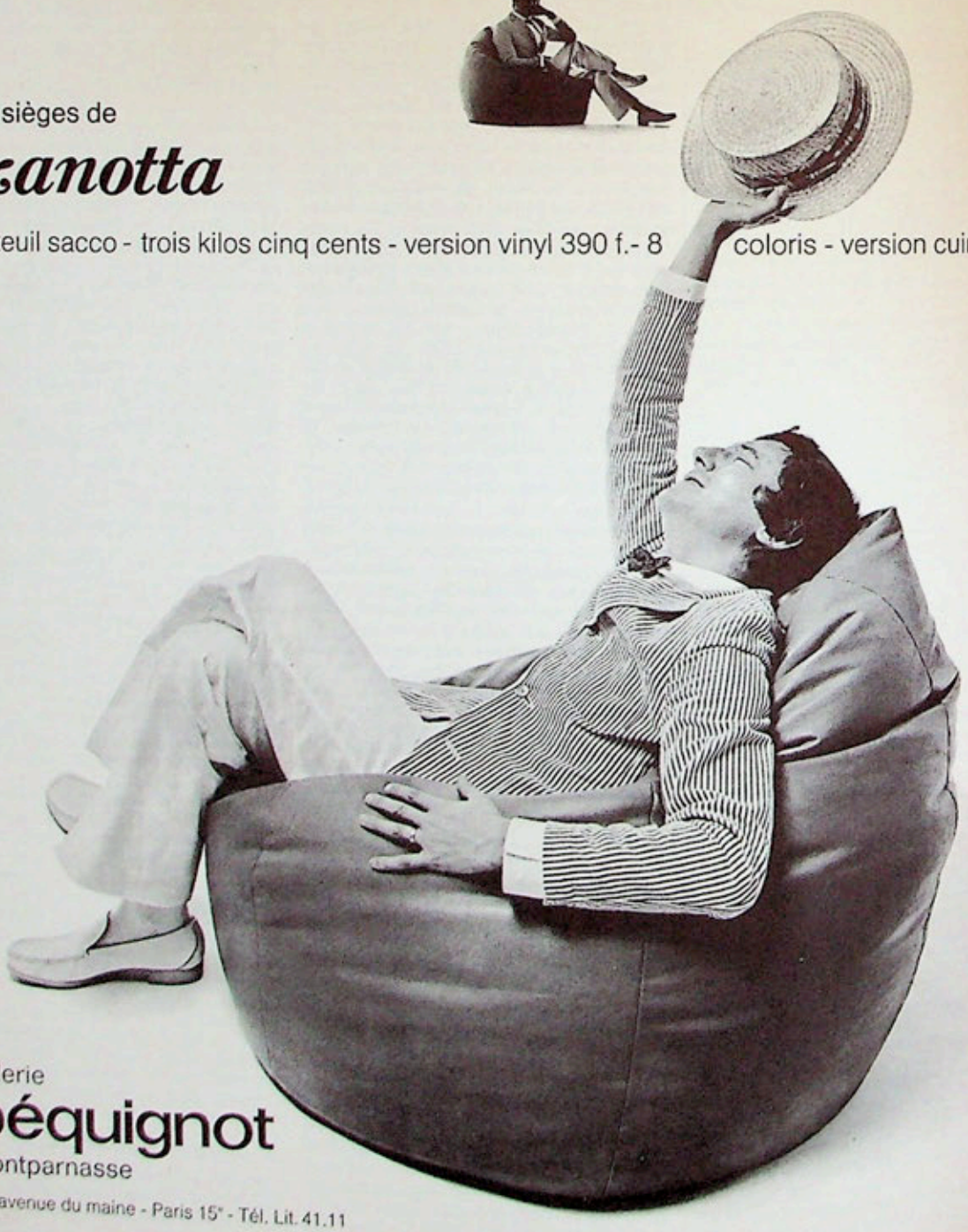
Si vous voulez en savoir davantage:

Consultez le Catalogue de l'Exposition: *Nicolò dell' Abate*, Palais de l'Archiginnasio, Bologne, 1^er septembre - 20 octobre 1969.

les sièges de

zanotta

fauteuil sacco - trois kilos cinq cents - version vinyl 390 f.- 8 coloris - version cuir 950f.



galerie

péquignot

montparnasse

23, avenue du maine - Paris 15e - Tél. Lit. 41.11

cuir 950f.

L'ŒIL

du décorateur 65

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

A Paris, quai de Béthune

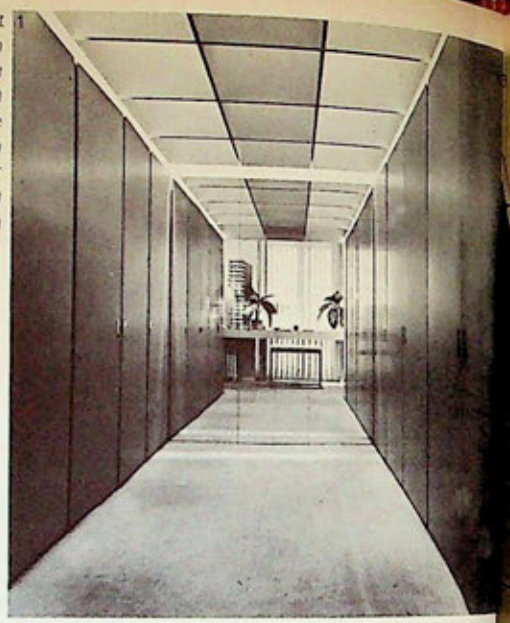
Nous avons déjà montré plusieurs installations réalisées par Francois Catroux (voir notamment L'Œil n° 174-175). Nous présentons aujourd'hui celle qu'il vient d'achever pour lui-même: l'appartement qu'il habite quai de Béthune avec sa jeune femme. Là, il a pu exprimer librement ses conceptions de l'architecture intérieure, mais l'immeuble étant classé par les Monuments Historiques, il lui a fallu respecter certains éléments — moulures, portes et corniches. François Catroux a donc établi une seconde construction à l'intérieur du volume original. Pour le salon, par exemple, il a créé une version moderne du plafond à caissons afin de masquer les poutres: dans chaque caisson, un faux plafond en staff blanc est suspendu sous les poutres.

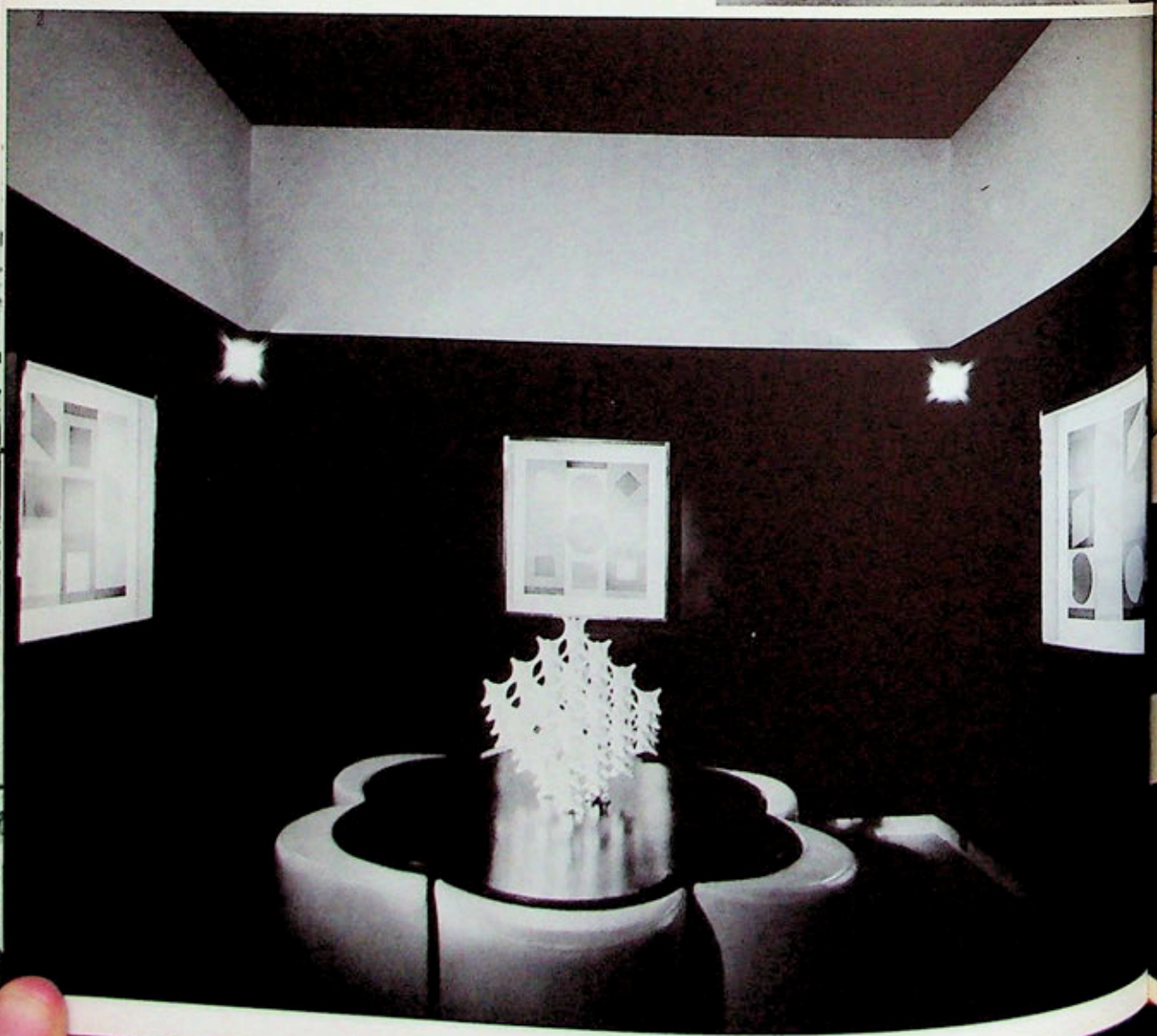
1-2 *Une pièce aux dimensions insolites — 14 m de long sur 8 m de large — constitue le salon. Pour la rendre « habitable » sans en diminuer le volume, il fallait y créer des espaces, des coins différenciés. François Catroux a d'abord divisé la pièce par deux cloisons transparentes en altuglas fumé, créant ainsi une antichambre. Le salon proprement dit est partiellement surélevé, de manière à définir l'espace où l'on vit: sur un vaste podium, au centre de la pièce, trois canapés et des tables basses, le reste de l'espace étant délibérement laissé vide. La photo de la page ci-contre montre le salon vu à travers l'une des cloisons en altuglas encastrant un Vasarely. Pour tempérer la rigueur de l'architecture, François Catroux a dessiné un canapé d'angle en « festons », garni de skai noir et blanc, devant lequel sont placées trois petites tables de Saarinen (Knoll Int.) où sont posées des sculptures de Vasarely. La sculpture en altuglas de Sobrino sur la structure d'acier chromé au premier plan répond au tableau du même artiste suspendu devant les fenêtres donnant sur la Seine. De part et d'autre du cache-pot d'acier planté de palmiers, deux fauteuils de Joe Colombo, l'un noir, l'autre blanc. L'éclairage de la pièce est assuré par des spots à bas voltage montés sur rhéostat. Sur la photo de gauche, prise de l'angle opposé, devant les fenêtres, on voit au fond les deux cloisons en altuglas supportant chacune une sérigraphie de Vasarely. Entre deux colonnes d'acier chromé incorporant deux sculptures de Sobrino, un trône indonésien du XVIII^e siècle. Sur le podium, un groupement de lances et de totems africains. A gauche, répondant au canapé en festons, quatre poufs de Mies van der Rohe recouverts de cuir noir (Knoll Int.).*

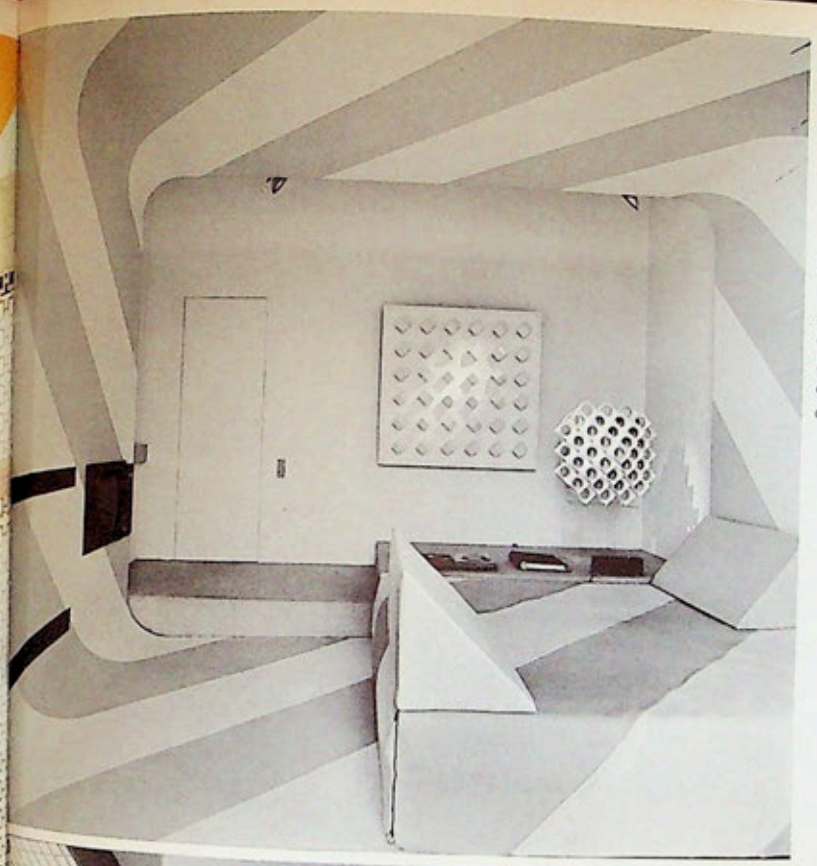
Marc Lavrillier

1 Encastrant le cache-pot d'acier chromé, un canapé recouvert de cuir noir conçu pour faire face d'un côté à la Seine, de l'autre à la cheminée. Entre les plantes, on aperçoit un Soto. 2 Une très belle cheminée d'acier, dont la hotte monte jusqu'au plafond, constitue l'un des centres d'attraction du salon. A gauche, une sculpture du Gabon. A droite, on aperçoit l'enfilade des pièces jusqu'à la chambre. Face à la cheminée, sur le podium, des canapés garnis de cuir noir. Au sol, une sculpture de Balar.

1 Le dressing-room est une « boîte » d'aluminium anodisé. Une glace à trois faces occupe tout le mur du fond. On y voit se refléter une fenêtre devant laquelle s'inscrit une tablette en aluminium anodisé comportant des tiroirs invisibles. Un faux plafond à caissons diffuse la lumière. 2 Dans la salle à manger, pour dissimuler les moulures d'époque impossibles à supprimer, François Catroux a peint les murs en noir. Un bandeau blanc en hauteur cache une coquille Régence. Des Vasarely se détachent sur l'obscurité des murs. Au centre, une table en forme de marguerite dont les « pétales » sont des chaises. Sur cette table, garnie de skai noir et blanc, une sculpture de Geissler. 3 Cette vue du salon où l'on retrouve les éléments déjà décrits montre, à droite, la bibliothèque, garnie intérieurement d'acier poli. Sur les tablettes en altuglas transparent des objets, des vases 1930, des œuvres de Vasarely, Stella, etc.

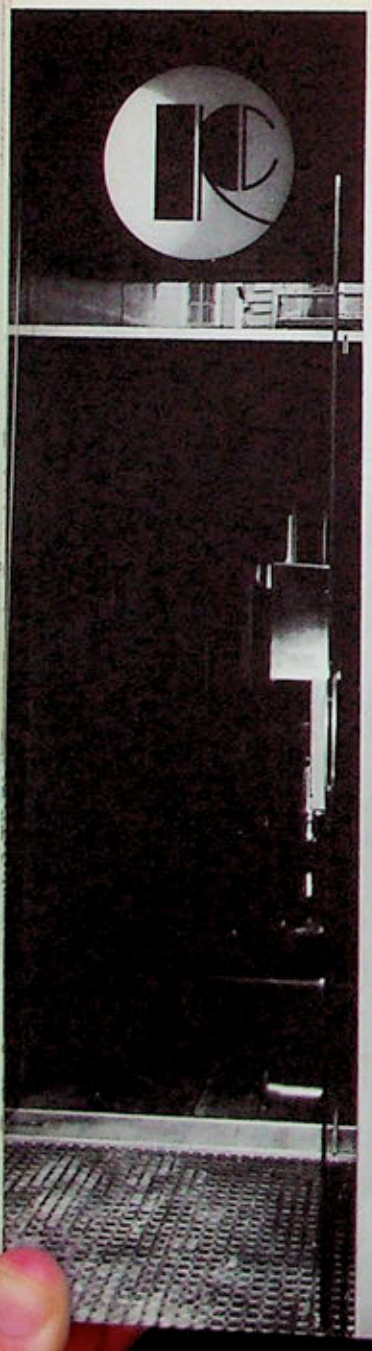






1 Pour la chambre à coucher, François Catroux a imaginé une transposition moderne du baldaquin d'autrefois: il est tapissé de bandes de skai jaunes et blanches disposées en oblique et occupe toute la pièce. A gauche du lit, un plan surélevé sert de table. A droite, des cubes en altuglas transparents jaunes. Pour rendre la pièce plus intime, des claustras dissimulent les fenêtres devant lesquelles des stores opaques sont abaissés la nuit.
2 Détail de la chambre. Sur le podium, une sculpture de Duarte et, contre le mur, un relief de Tomasello. Télévision et chauffage sont encastrés dans le baldaquin.
3-4 Les parois de la salle de bain sont entièrement en aluminium anodisé et en glace. Le miroir, au-dessus de la grande tablette entourant le lavabo reflète l'alcôve de la baignoire, placée sur le même plan. L'éclairage est diffusé par le plafond en claustra.

A ROME, VIA VENETO



Le Rosati, l'un des rendez-vous traditionnels et typiques de la via Veneto, est aussi l'un des plus anciens cafés de Rome: il est devenu le plus moderne des clubs et bars-restaurants de la ville. La société S.A.I.R., qui en est propriétaire (et qui a été fondée en 1822 sous le nom de Donay et Neveu), vient d'en confier l'aménagement à Marcello Pietrantoni et à Carla Venosta (Studio di architettura). Plus que d'un aménagement, à vrai dire, il faudrait parler d'une métamorphose, tant dans la distribution des lieux que dans l'atmosphère de chaque salle, « American bar » et snack, cafeteria et restaurant. L'éclairage, les matériaux employés — lamifié, acier ou cuir naturel — la distribution complexe de l'espace, tout concourt à créer une impression d'ensemble qui pourrait être oppressante comme celle d'un sous-marin ou d'un laboratoire nucléaire, mais qui est en réalité extrêmement personnalisée, très attrayante et confortable par la mise au point des détails et de chaque élément du mobilier (sièges, tables, rangements, dessinés pour la plupart par les architectes), par la répartition, le dessin et la coloration des luminaires.

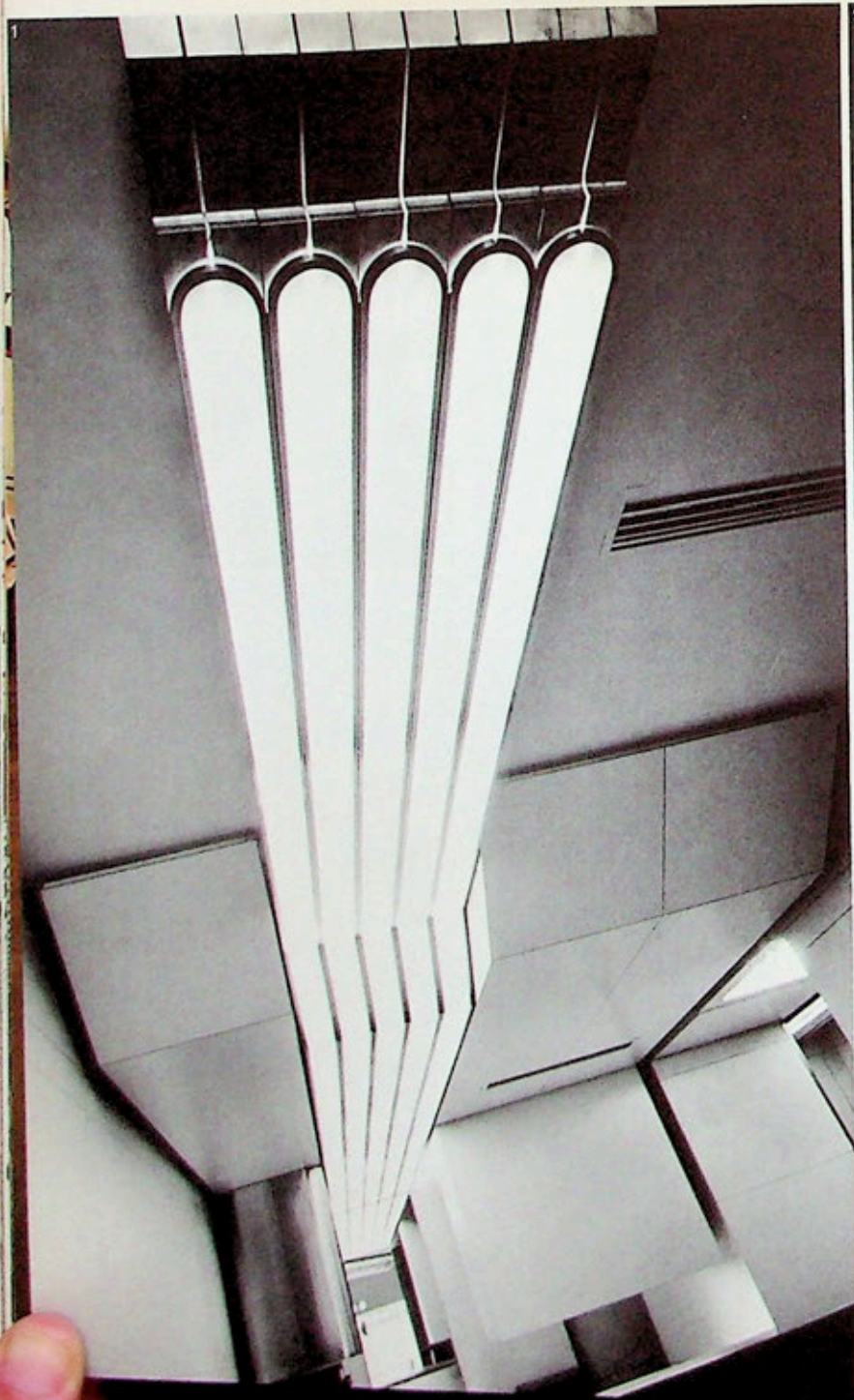
1 L'entrée du club, sur la via Veneto. (Le snack-bar et la cafeteria ont une entrée distincte.) Les murs sont en acier, le sol en caoutchouc (Gomma Industriale Pirelli Linoleum). Sur la porte de verre, le sigle du Rosati, dessiné par Pino Tovaglia. **2** De l'entrée du club, on accède à l'American bar par un couloir dont les parois sont garnies de lames verticales recouvertes de cuir naturel. Le revêtement est le même sur le plafond. **3** Le plafond du snack-bar est traversé par un long tube lumineux en perspex dont la structure est en acier poli. **4** L'American bar vu du couloir. Les parois ont un revêtement de bois marron. Les autres éléments sont en acier. Sièges en acier et cuir dessinés par les architectes. Sur le sol, moquette « Due palme » de Vergani.

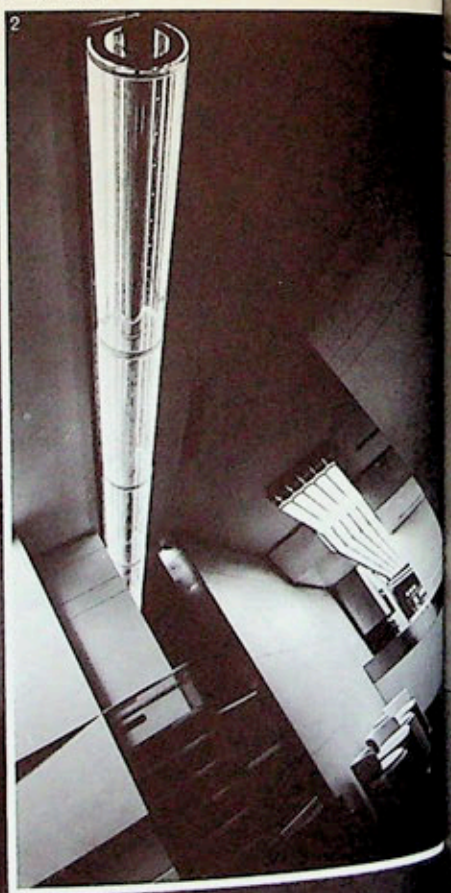
1 et **3** Carla Venosta a dessiné les lampes roses du restaurant (éditées par Artemide). Les éléments orientables du plafond, en perspex, complètent l'éclairage. Les murs ont un revêtement émaillé beige. Les cendriers sont également de Carla Venosta (édités par Gabbianelli). Moquette « Due palme » de Vergani. Tables et dessertes en acier et noyer stratifié (Studio di Architettura). Fauteuils en noyer garnis de cuir rose (Knoll Int.). Tous les éléments de la salle à manger, les nappes (Fede Cheti), les verres (Ginori), les assiettes et les couverts (Rosenthal) ont été choisis en accord avec le caractère de sobriété raffinée recherché par les architectes. Les numéros des tables ont été dessinés par Pino Tovaglia. Sur les murs, deux peintures de A. Carmassi. **2** Pour le vestiaire, Carla Venosta et Marcello Pietrantoni ont étudié une autre formule de plafond lumineux dont le rythme est souligné par l'alignement des portemanteaux d'acier chromé, dessinés par les architectes. **4** Dans le passage menant de l'American bar au restaurant, situé au niveau inférieur, on retrouve le même principe d'éclairage: lampes roses de Carla Venosta (Artemide), éléments de perspex au plafond, et, sur le mur de droite, une autre peinture de Carmassi.

1

3

1-3 Les photos réunies sur cette page montrent l'animation des plafonds et les variations obtenues grâce aux différentes formules d'éclairage adoptées: tube lumineux pour le snack-bar, structures d'acier avec diffuseurs en perspex rose pour la cafeteria qui lui fait suite (ci-dessous, à gauche). **4** Dans le snack-bar, la paroi circulaire en lamifié couleur sable (Piriv) enserre une série de tables basses et de sièges ronds garnis de tissu plastique rose, dessinés par les architectes (édités par Zanotta). Sol en caoutchouc brun foncé (Pirelli).


1


2

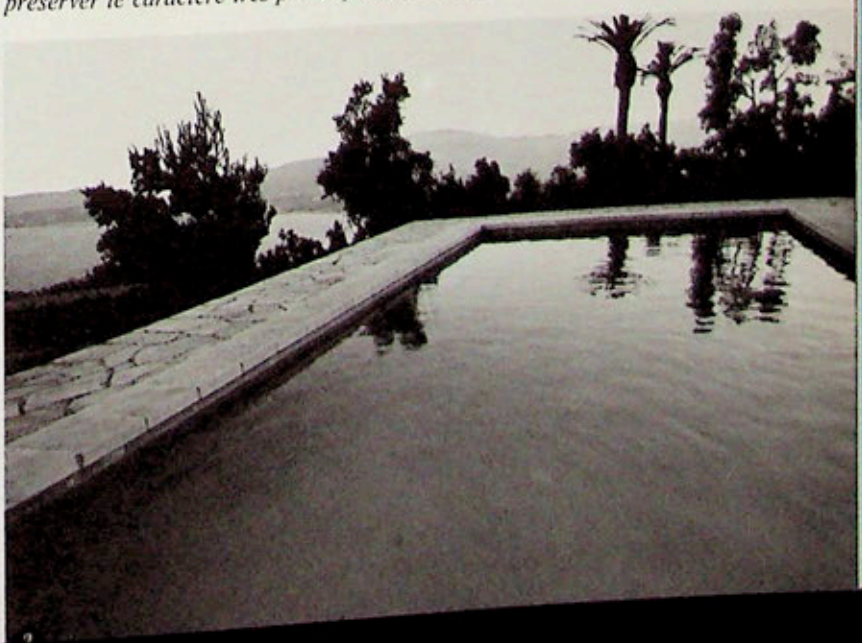
3

Photos Marc Lavrillier

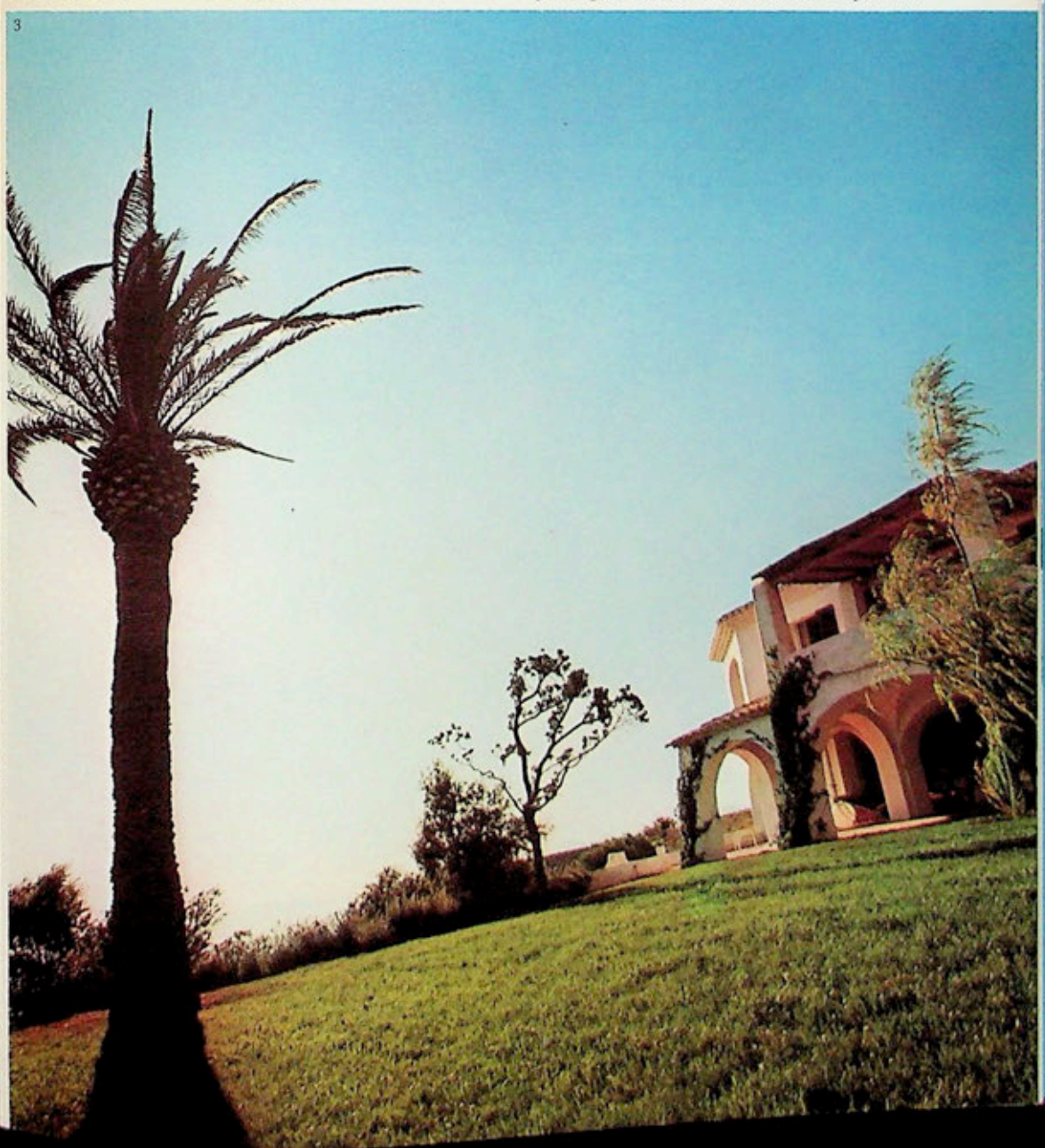
Sur la baie de Pampelonne

Orientée au midi vers le phare de Camarat, « la Pazziella » domine la baie de Pampelonne. Elle a été construite par l'architecte Roger Herrera pour Elsa Martinelli qui a réalisé avec lui la décoration intérieure. Le caractère et le charme de la villa tiennent à la conception de l'ensemble visant à utiliser au maximum son admirable situation, au souci de l'intégrer au paysage et à la simplicité des matériaux employés: les enduits extérieurs, lissés à la truelle, sont faits de ciment blanc et de sable naturel blanc provenant des carrières de Grasse; à l'intérieur, ils sont en plâtre italien à prise lente, donnant l'impression d'épaisses couches de chaux. Le sol est en carrelage de récupération. Mais cette sobriété n'exclut pas le raffinement: ainsi, Elsa Martinelli a fait insérer dans le pavement des cabochons de chêne entre les dalles rectangulaires disposées en carré (voir page 67). L'impression d'ensemble est celle d'un espace très aéré, très clair, et largement ouvert sur le ciel et la mer.

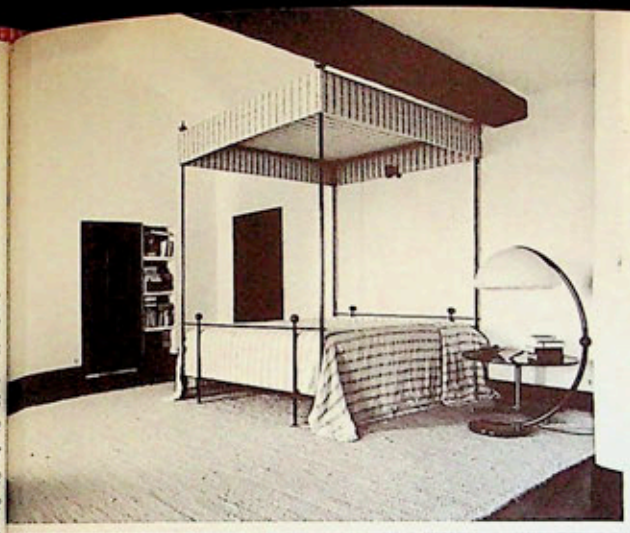
1 *La maison vue du sud-ouest, avec l'escalier menant au patio inférieur. La grande baie, en haut à gauche, est celle de la salle de bains (voir page 66). Les Génoises peintes en blanc accentuent le caractère méditerranéen de la construction.*
2 *La piscine, qui domine la baie, est entourée d'une margelle en pierres d'Espeil et de « plages » en pierres du Var dont les joints sont réalisés avec des galets. Comme pour la maison elle-même, le choix des matériaux répond au souci de préserver le caractère très provençal de la villa et de ses abords.*

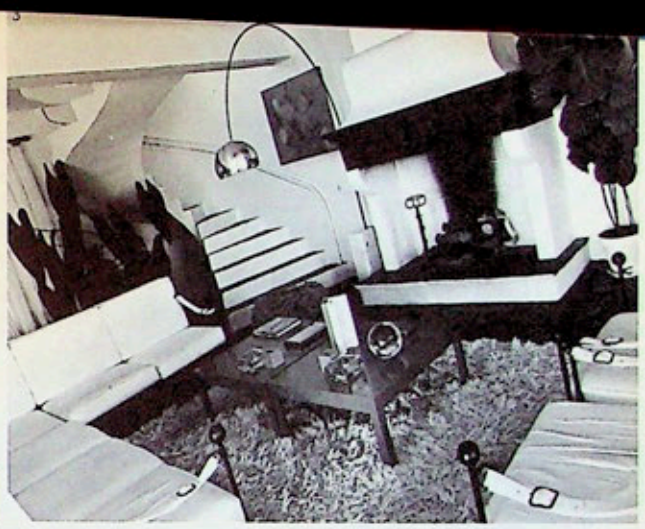


1 *Un coin du salon, avec les larges baies cintrées donnant sur la terrasse couverte et le jardin. Le dallage de pierre à cabochons de chêne est ici recouvert d'un tapis de Ste Colombe, dans les Pyrénées. A droite, un canapé de Cassina, sous un tableau de Fromenger. Au centre, sur la table basse à plateau de verre, la lampe « Taccia » de Flos (Formes Nouvelles). Les plantes vertes réparties dans la maison (voir pages 66 et 67) s'accordent à la végétation extérieure. Ici, sur deux tables gigognes de Gianfranco Frattini (Formes Nouvelles), les feuillages curieusement découpés du « Platicerium alcicorne ».* **2** *Détail de la terrasse couverte. Les baies se ferment par des portes coulissantes dont les menuiseries sont placées à l'extérieur de façon à conserver l'épaisseur des murs vers le salon. A droite, une chaise longue de Magistretti. A gauche devant le pilier entre les deux baies, un lampadaire à tige métallique réglable en hauteur (Arteluce).* **3** *Sur la pente gazonnée, la maison vue de la piscine.*



1 *Les fenêtres de la salle de bains ouvrent sur le vaste paysage de la baie de Pampelonne. Les carreaux anciens du sol, le plâtre ciré des murs et les boiseries patinées s'harmonisent avec le ton doré du marbre de Sainte-Anne d'Evenos, près de Toulon, utilisé pour les lavabos, la baignoire et la plage « bain de soleil », devant la fenêtre.* **2** *Elsa Martinelli a voulu une chambre très dépouillée: murs blancs, tapis blanc de Sainte-Colombe sur le plancher de sapin noir ciré, lit de fer peint en noir, dessiné par Roger Herrera et garni d'une toile de lin à rayures (SAT); à droite une lampe de l'architecte Martinelli.* **3** *Le salon vu vers la cheminée. La hotte provençale repose sur un linteau de noyer. Le foyer a été peint en blanc à la manière espagnole. Le grand canapé en équerre et les deux fauteuils de fer ont été dessinés par Roger Herrera. Tapis et poufs marocains. Au centre, deux tables basses laquées (Habitat). A gauche de la cheminée, le lampadaire « Arco » de Flos.* **4** *Dans l'angle du salon, l'escalier menant à l'étage. La main courante est en plâtre. La grande plante verte dans un cache-pot blanc (Knoll Int.) est une variété de philodendron. Au fond, un tableau de Vasquez.*





BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ

Quelques-unes des œuvres d'art les plus intéressantes exposées au Palais Strozzi, dans le cadre de la 6e Biennale Internationale des Antiquaires, et quelques autres qui n'y sont pas montrées

2

1 *Figure d'esclave turc en bois sculpté, faisant partie d'une paire. Travail vénitien du XVII^e siècle. Haut.: 180 cm. Margua, 1 via Magliabechi, Florence.*
2 *Cheval avec amazone, en terre cuite vernissée de tons alezan et vert. Chine, époque Tang (IX^e siècle). Haut.: 36 cm. Eskenazi, 15 via Montenapoleone, Milan.*
3 *Coupe à boire en argent ciselé et doré. Bamberg, 1639. Haut.: 21,8 cm. Ancienne collection A. Ullmann, Francfort. Vincent Laloux, 115 avenue Louise, Bruxelles.*
4 *Tabatière en or et émail azuré, ornée de miniatures de W. Hau (signées et datées 1849) représentant la Grande Duchesse Marie, princesse de Leuchtenberg, sœur de l'empereur Alexandre II de Russie, et ses enfants. Poinçons de Moscou, 1849. Zoccai, 12 corso Imperatrice, San Remo.*
5 *Lions assis, en bois sculpté. Japon, XV^e siècle. Haut. 60 cm. Larg.: 50 cm. C.T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris.*

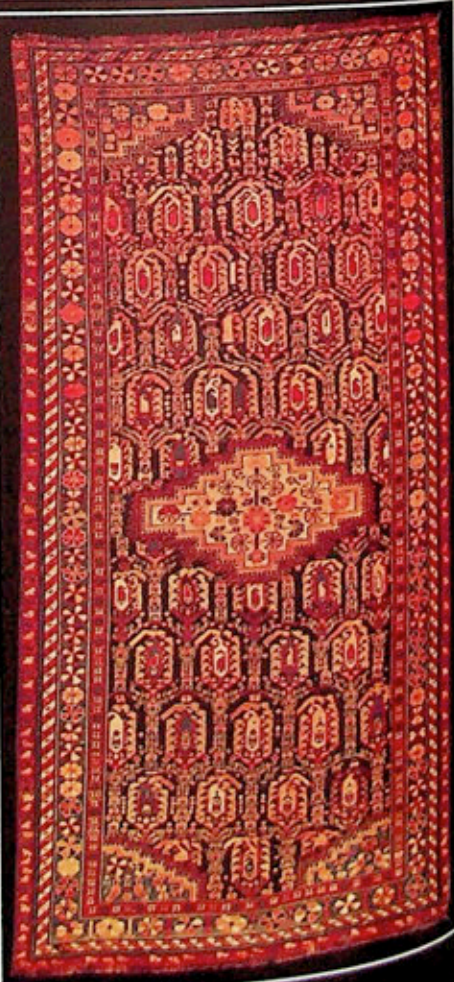
1

2

6

1 *Christ en bois sculpté polychrome. Sienne, début du XIV^e siècle. Haut.: 42 cm. Nella Longari, 15 via Bigli, Milan.*
2 *Gian Domenico Tiepolo: « Le Couronnement de la Vierge ». Esquisse pour un plafond. Galerie Pardo, 160 boulevard Haussmann, Paris.*
3 *Girolamo di Benvenuto (1470-1524): « Nativité ». Bois. 62×45 cm. Frascione, 26 corso Italia, Florence.*
4 *Andrea Solario (1460-1522): « Ecce Homo ». Bois. 45,5×32 cm. G.F. Mazzoleni, 22 via Montenapoleone, Milan.*
5 *Pietro Alamanno (fin du XV^e siècle): « Vierge de l'Annonciation ». Sculpture en bois polychrome. Haut.: 1,75 m. L. Lapicirella, 18 Lungarno Vespucci, Florence.*
6 *Statue de la Vierge en bois polychrome. Italie centrale, XVI^e siècle. Galerie Giuseppe et Mario Bellini, 5 Lungarno Soderini, Florence.*
7 *Gualtieri di Giovanni da Pisa (1375-1445): « La Vierge à l'Enfant avec un saint évêque ». Florence Taccani, 24 via San Spirito, Milan.*

1



1 Paire de pin
Modèle de Kā
monture en bro
Louis XV. H
Kugel, 7 rue a
2 Tapis de la
de Ereke (Tur
sur fond de lai
en relief et de
129 avenue des
3 Tapis Hila
2,50 × 1,25 cm
via Manzoni,
4 Console à l'e
faisant partie
en bois sculpté
d'époque Louis
marbré. Haut.
prof.: 45 cm.
Champaubert,
5 Table rogno
un décor de m
Hongrie », esta
238 rue du Fa
6 « L'Orient »,
tures de Bruxe
des Quatre Co
der Borght. X
vente le Pèleri
3 m × 4 m 20.
Faubourg St-H

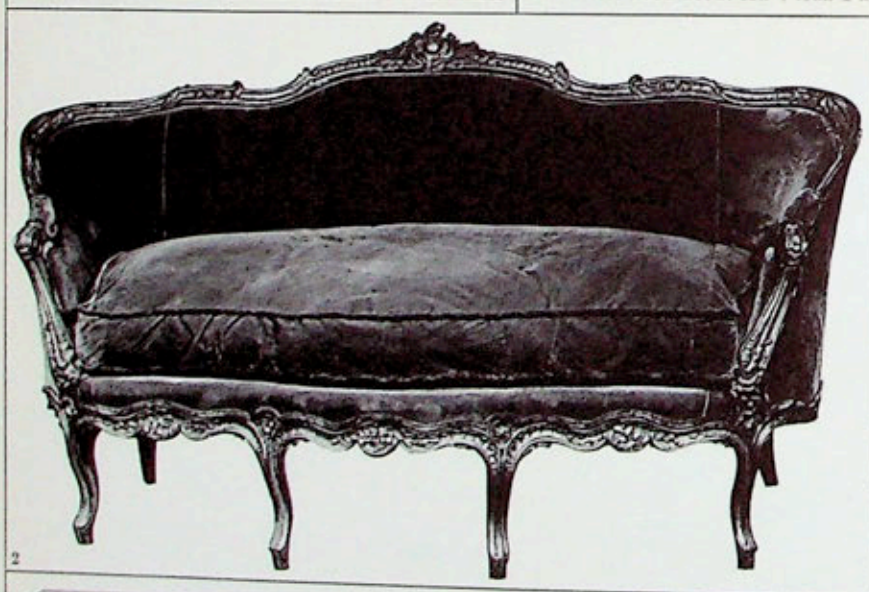
1 Paire de pintades en porcelaine de Saxe. Modèle de Kändler, vers 1740, avec monture en bronze doré d'époque Louis XV. Haut.: 17,5 cm. Jacques Kugel, 7 rue de la Paix.
2 Tapis de la Manufacture Impériale de Ereke (Turquie), vers 1850. Le décor, sur fond de laine, se compose de motifs en relief et de fleurs d'iris en soie. Catau, 129 avenue des Champs-Elysées, Paris.
3 Tapis Hila (Caucase) du XVII^e siècle. 2,50×1,25 cm. Michele Campana, via Manzoni, Milan.
4 Console à l'ange (table de chevet) faisant partie d'une paire, en bois sculpté doré et polychromé, d'époque Louis XIV. Tablette à décor marbré. Haut.: 88 cm, larg.: 36 cm et prof.: 45 cm. La Diligence, 3 bis avenue Champaubert, Paris XV^e (Village suisse).
5 Table rognon d'époque Louis XV avec un décor de marqueterie « point de Hongrie », estampillée de Laudrin. Mavon, 238 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.
6 « L'Orient », tapisserie des Manufactures de Bruxelles appartenant à la suite des Quatre Continents. Ateliers de Van der Borght. XVIII^e siècle. Elle représente le Pèlerinage à La Mecque. 3 m×4 m 20. Dario Boccara, 184 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.

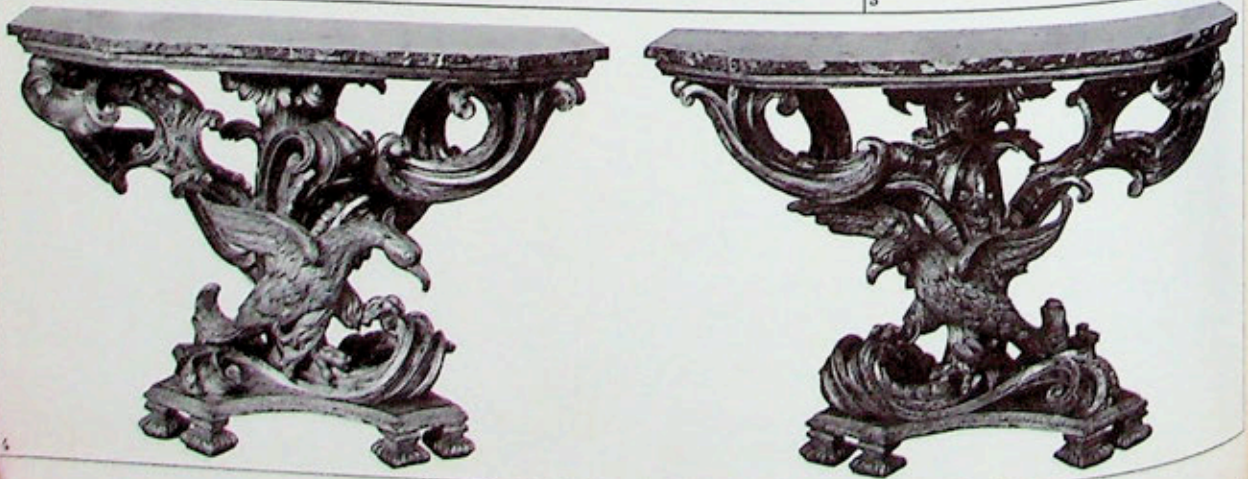
4

5

6

1 *Jan Vermeyen : « Portrait de Charles Quint ». Bois. 32,5×26 cm. Robert Finck.*
2 *Divan en bois sculpté et doré. France, époque Louis XV. A. Bensi, 15 via S. Spirito, Milan.*
3 *Petite table en bois de rose d'époque Louis XV, décorée d'une marqueterie de fleurs et d'oiseaux. Mavon, 238 rue du Faubourg St-Honoré.*
4 *Paire de consoles en bois sculpté et doré, figurant deux aigles, avec dessus de marbre bistre rosé. Travail anglais de la première moitié du XVIII^e siècle. Jansen, 9, rue Royale.*
5 *« Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant ». Chêne sculpté. Ecole flamande. Fin du XV^e siècle. Haut. 86 cm. Bresset, 5 Quai Voltaire, Paris.*
6 *Coupes en forme de coquillages. Chine, famille verte, époque Kang'hi (1661-1735). Jeanne-Marie Béalu, 169 Boulevard Saint-Germain, Paris.*
7 *Plat en « sgraffiato », de couleur crème sur fond ocre, décoré d'armoiries en bleu. Ombrie, ou Pérouse, vers 1500. Diam. 38 cm. Ancienne collection du Prince de Lichenstein. Alavoine, 42 avenue Kléber, Paris.*
8 *Petite commode d'époque Louis XV à décor de scribans sur fond vieux rose. Haut. : 90 cm. Caillat, 24, Faubourg St-Antoine, Paris.*
9 *Rare paire de flambeaux d'époque Louis XIV, avec le poinçon de Lyon pour les années 1684-1691. Au Vieux Paris, 4 rue de la Paix, Paris.*



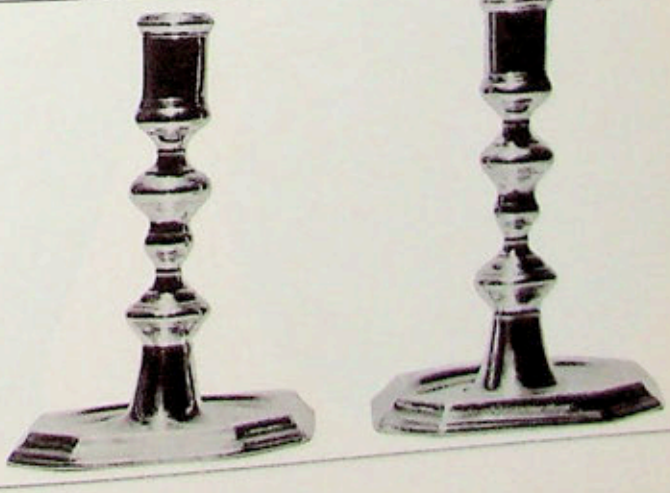


5

6

7

8



9

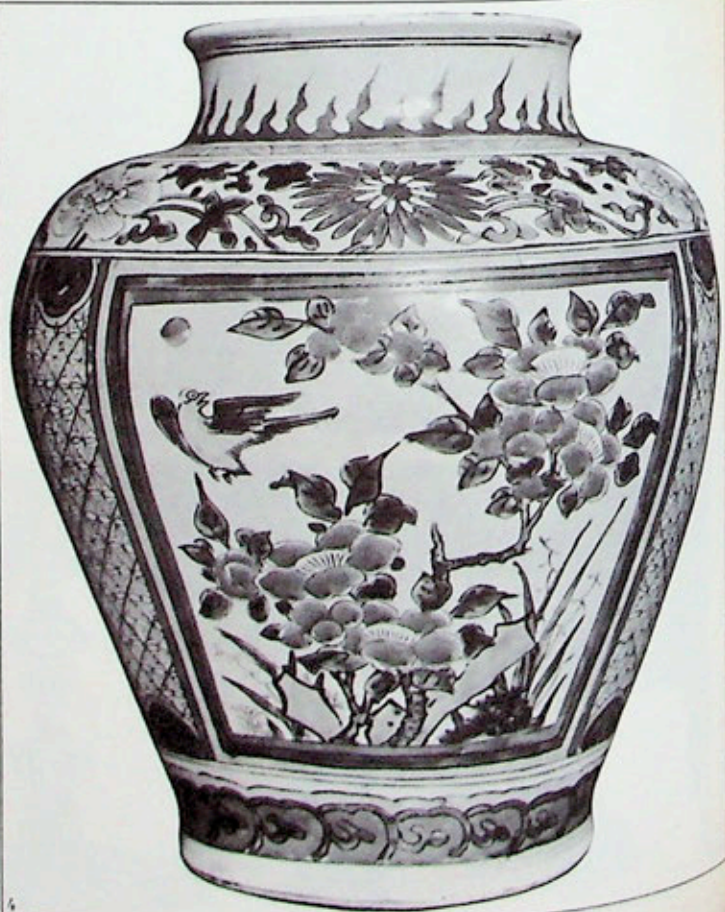
1

2

3

1 *Très rare groupe en porcelaine ancienne de Hoechst : « Le Marchand de papier peint ». Décor d'une polychromie très fraîche et de belle qualité. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris.*
2 *« Liber Epistolarum ». Très beau manuscrit sur vélin du début du XVIII^e siècle, calligraphié en or, rouge, bleu et noir, décoré de bordures florales et de rinceaux dorés ainsi que de nombreux bouquets peints à l'aquarelle. Lardanchet, 100 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.*
3 *« Monument équestre de Pierre le Grand ». Revers de la médaille d'Etienne-Maurice Falconet par R. Corbin. La Monnaie de Paris, 10 quai de Conti, Paris.*
4 *Potiche en porcelaine blanche à décor polychrome de fleurs et d'oiseaux. Epoque Ming (1368-1644). Eymery et C^ie, 39 rue de Constantinople, Paris.*
5 *Tête d'éphèbe en marbre. Sculpture égyptienne d'époque ptolémaïque, trahissant l'influence de l'art grec. Haut. : 24 cm. Galerie Le Corneur Roudillon, 206 boulevard St-Germain, Paris.*
6 *Extraordinaire meuble de célibataire d'origine anglaise, en acajou de Cuba (1780). Il comporte notamment un bar, un secrétaire et divers rangements. Regency, 62 rue du Bac, Paris.*
7 *Très belle et rare commode d'époque Régence, attribuée au célèbre maître ébéniste Abraham Roentgen, en bois de placage « de bout » à décor de marqueterie. Elle est ornée de bronzes dorés et ciselés à décor chinois et repose sur quatre pieds cambrés. Jacques Perrin, 3 quai Voltaire, Paris.*

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.



4

5

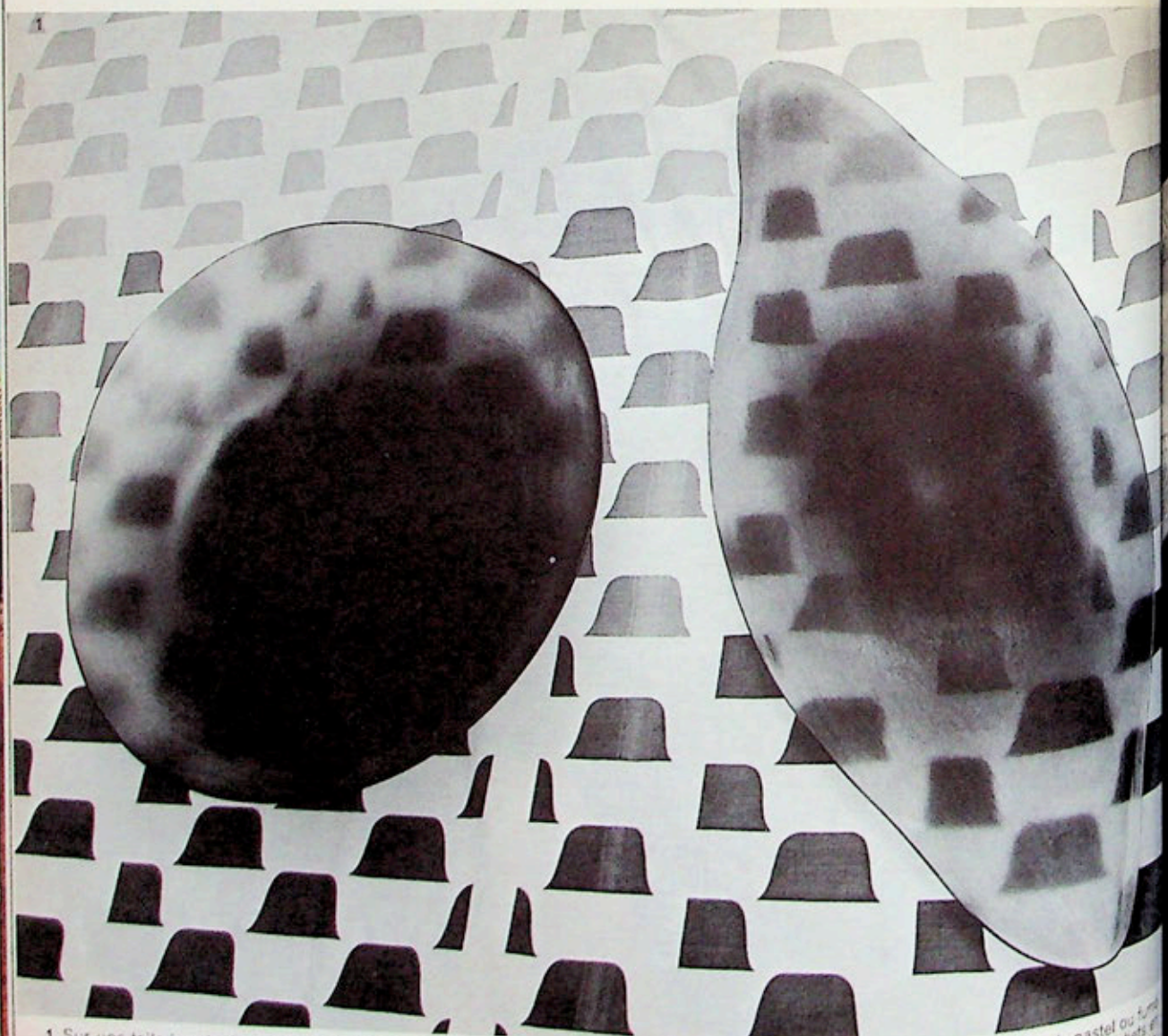
6

5

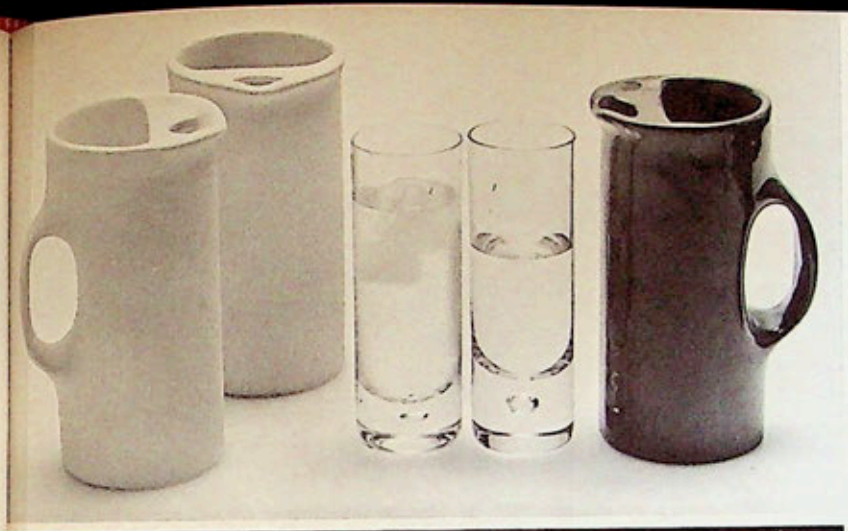
6

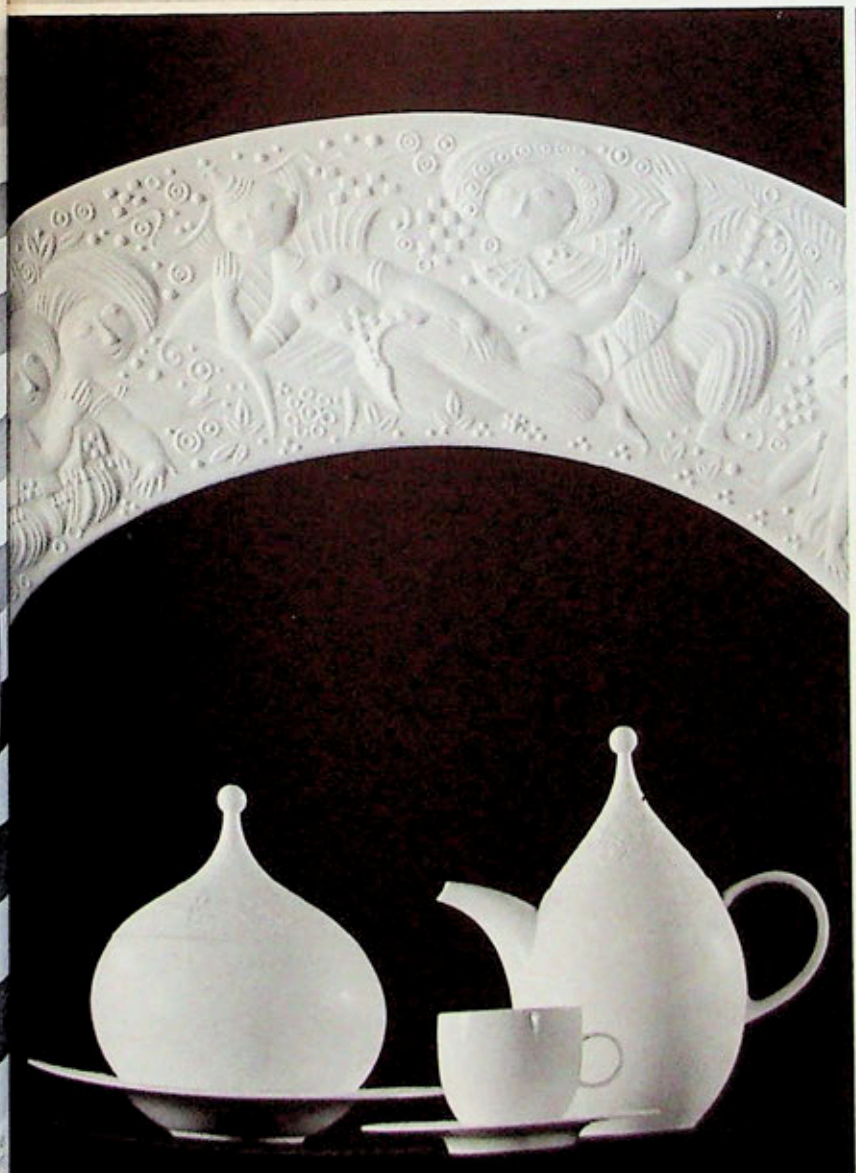
7

IDEES ITALIENNES



1. Sur une toile imprimée de motifs du marron au blanc (Fede Cheti, 23 via Manzoni, Milan), deux coupes en verre grainé, pastel ou fumé (Venini. Diffusion: Boutique Venini, 97, rue du Bac, Paris). 2. Verres droits dont le fond épais enferme une « bulle d'air », et pichets en faïence vernissée, blanche ou de couleur (Gabbianelli. Diffusion France: Formes et Superficies, 156 bld Haussmann). 3. Vases et « cache-pot » en faïence vernissée blanche ou de couleur (Gabbianelli. Diffusion, France: Formes et Superficies, 156 bld Haussmann, Paris





4 « La Flûte enchantée ». Service dessiné par Bjørn Wiinblad (Lignes « Studio Rosenthal »). Le bord des assiettes et les couvercles comportent, pour chaque pièce, un décor différent illustrant des scènes de l'opéra de Mozart. Pour réaliser ce décor en relief, Rosenthal a fait appel à deux spécialistes, l'Italien Aldo Falchi et l'Indien Pratima Chaudhuri, tandis que les propres techniciens de la firme mettaient au point un procédé nouveau permettant de cuire sans dommage plats et assiettes, dont le bord, particulièrement large, se serait affaissé si l'on avait employé les moyens traditionnels. Ce service, dont chaque pièce porte sur le fond des extraits du livret de « La Flûte enchantée », en fac-similés de l'écriture de Mozart, est le plus précieux qu'ait jamais réalisé la maison Rosenthal (Rosenthal Delvaux, 18 rue Royale, Paris).

5 « Taille », service de couverts dessiné par Tapio Wirkkala (ligne « Studio Rosenthal ») doit son nom à sa forme amincie, à laquelle s'ajoute le raffinement du contraste entre le métal poli et le métal mat (Rosenthal Delvaux, 18 rue Royale, Paris).

1

2

3

1 Sac de plage en cuir et velours imprimé sur un dessin original de Pucci (Boutique Pucci, 4 rue de Castiglione, Paris).
2 Plaid en vison de deux tons — noir et blanc ou pastel et blanc — doublé et bordé de drap (Diffusion France: Boutique Gucci, 350 rue St-Honoré, Paris).
3 Chaussures du soir à talon et cambrure de strass (Diffusion France: Pinet, 1 boulevard de la Madeleine, Paris).

Un tableau de Franz Hals et deux de Rubens redécouverts

Pierre-Paul Rubens et Franz Hals comptent parmi les figures majeures de la peinture hollandaise entre 1630 et 1640. Liés au même milieu, animés d' une commune passion picturale bien que d'inspiration différente, les deux artistes eurent dans la vie des destinées distinctes.

Nous signalons aujourd'hui trois œuvres d'une exceptionnelle valeur artistique:

La première est un portrait de gentilhomme sur bois (73 × 58 cm), par Franz Hals, signé en haut à gauche. De toute évidence, le tableau a dû être peint vers 1640. La touche magistrale de l'exécution classe cette peinture parmi les plus beaux portraits réalisés par l'auteur à cette époque.

Le portrait du gentilhomme de Pierre-Paul Rubens, peint vers 1625, montre la même valeur artistique et la même vigueur d'exécution, mais avec plus d'élégance dans la forme (bois 53 × 41 cm). Quant au personnage représenté, le Professeur G. J. Hoogewerff propose d'y reconnaitre Francesco Vercellino, secrétaire de Thomas Howard, Comte d'Arundel. Francesco Vercellino qui était un des grands connaisseurs de l'époque en matière d'art, procura à Rubens beaucoup de commandes.

Le troisième tableau sur bois (55 × 42 cm), représentant Saint-François et le frère Léon en prière, est une œuvre de Rubens admirable pour son climat mystique et sa stupéfiante simplicité d'exécution. La couche préparatoire du tableau a été utilisée par l'artiste comme teinte de base. Peu de touches de couleurs, quelques clairs-obscurs et le résultat obtenu est prodigieusement dramatique. La date probable du tableau se situerait vers 1630.

F. Schoner

Franz Hals:
Portrait de gentilhomme. Bois 73 × 58 cm.

Pierre-Paul Rubens:
Portrait présumé de Francesco Vercellino. Bois 53 × 41 cm.

Pierre-Paul Rubens:
Saint-François et le frère Léon en prière. Bois 55 × 42 cm.

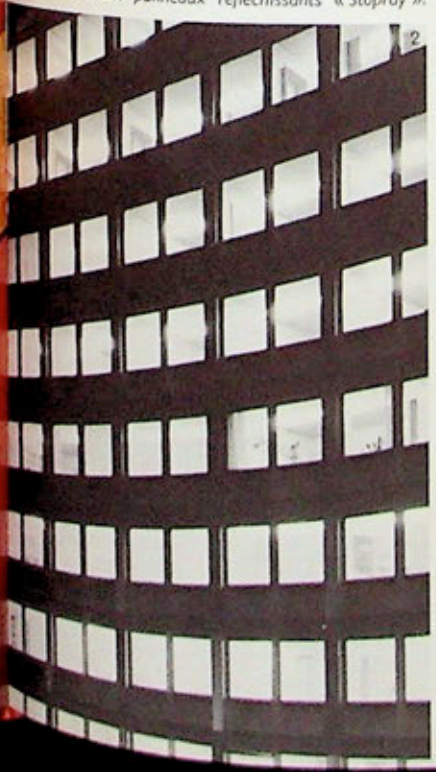
espace et lumiere

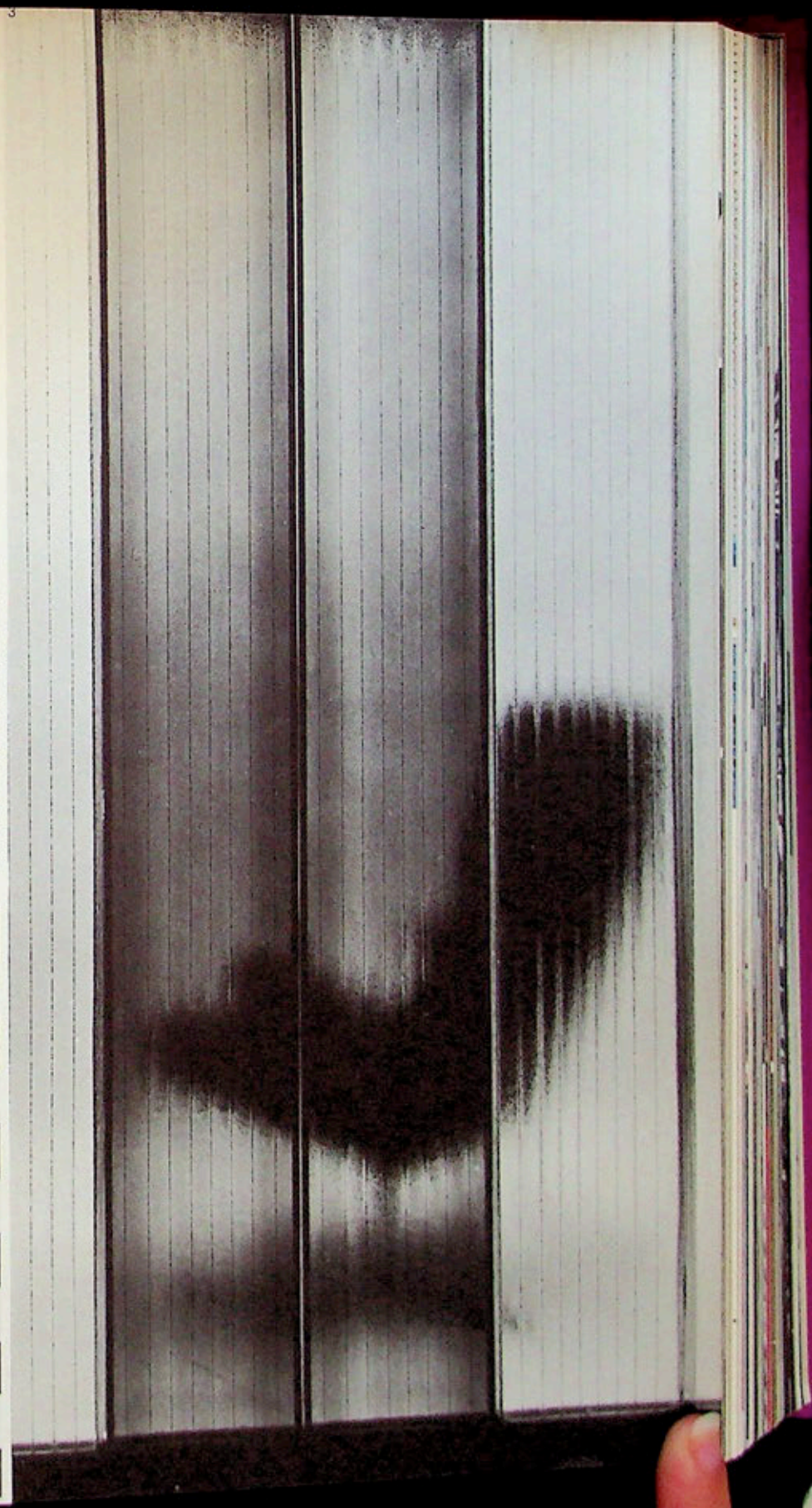
L'ŒIL AUX AGUETS SUR LE SAD 1969

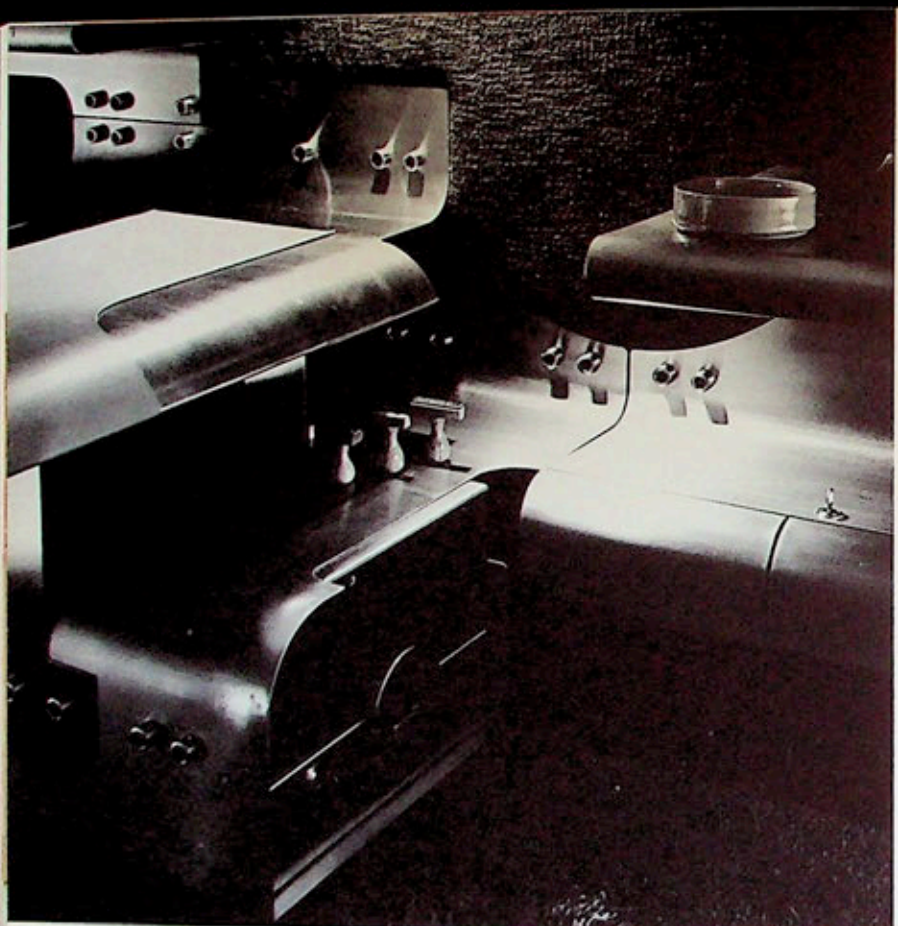
prestige

1 Dans le hall
directeur du C
créé, sur un br
satiné dont la
morphoser une
turale et dynar
les effets de b
d'ombre. Le «
utilisé en plafo
alle pliée à deu
200, 400, 600
400 mm en la
tient au nouve
tion, l'Eurocol
dans le plan
naissance à
Décoration, 3
2 En choisissa
S.A.D. entend
architecture, l'
notifs de stru
souci esthétiq
photographié
lume lumineux
L'installation e
teaux. Cette f
met à la dispo
sateurs une é
ragistes pour
adaptées à ch
Claude, B.P.
3 L'un des él
réalisation du
din intérieur,
une transposi
de transparen
d'une cité de
matériaux uti
place de choi
décorative en
est en « Profil
(Profilit) dont
revêtement m
belle couleur
et renforce le
rouge. Allié
multiples pos
retrouve les
entourant le
teintés et de

1 Dans le hall d'entrée, large de 6 m, M. Leclercq, directeur du Département Décoration de Cegebat, a créé, sur un brevet tout récent, ce mur en aluminium satiné dont la conception exprime le souci de métamorphoser une paroi « statique » en une œuvre sculpturale et dynamique dont l'éclairage permet de varier les effets de brillance et de couleur, de lumière et d'ombre. Le « Futural 2000 », qui peut aussi être utilisé en plafond, est constitué par des éléments de tôle pliée à deux pans inégaux, dont la hauteur est de 200, 400, 600 et 800 mm, sur une trame régulière de 400 mm en largeur. La qualité de surface obtenue tient au nouveau procédé d'anodysation et de coloration, l'Eurocolor. L'aluminium n'est plus ici utilisé dans le plan. Il devient un relief animé et donne naissance à une composition plastique. (Cegebat Décoration, 30, rue de la République, Montreuil).
2 En choisissant le thème « Espace et Lumière », le S.A.D. entend répondre aux problèmes que pose, en architecture, la recherche d'un accord entre les impératifs de structure, les nécessités d'utilisation et le souci esthétique. Ainsi, le Centre E.D.F. Wagram, photographié ici, apparaît le soir comme un grand volume lumineux, un immense « phare » trouant la nuit. L'installation en a été réalisée par Claude, Paz et Visseaux. Cette firme a créé d'autre part un service qui met à la disposition des maîtres d'œuvre et des utilisateurs une équipe de spécialistes techniciens éclairagistes pour mettre au point les solutions les mieux adaptées à chaque cas particulier (Bureau d'Etudes Claude, B.P. 121, 92, Boulogne-Billancourt).
3 L'un des éléments les plus élaborés du Salon est la réalisation du « mur vivant » qui, de l'entrée au jardin intérieur, constitue une longue ondulation offrant une transposition abstraite des variations de surface, de transparence, de couleurs qui pourraient être celles d'une cité de l'avenir, au niveau de la rue. Parmi les matériaux utilisés, les produits verriers occupent une place de choix : c'est d'abord, dès l'entrée, une cloison décorative en verre profilé teinté réfléchissant : elle est en « Profilor » (B.S.N.), un verre coulé translucide (Profilit) dont la face intérieure est pourvue d'un revêtement métallique réfléchissant qui lui donne une belle couleur brun-doré, évite l'excès d'éblouissement et renforce les capacités d'absorption dans les infrarouge. Allié au Profilit (voir ci-contre), il offre de multiples possibilités décoratives. Au S.A.D.1969, on retrouve les créations B.S.N. dans la partie du mur entourant le jardin avec des vitrages transparents teintés et des panneaux réfléchissants « Stopray ».


2


3



« Espace et Lumière »: la Société des Artistes Décorateurs a choisi pour son 46e Salon un thème particulièrement apte à mettre en valeur les possibilités offertes aujourd'hui par les techniques et les matériaux modernes, à susciter, de la part des créateurs, des mises au point nouvelles et à les faire connaître au public. Celui-ci ignore souvent en effet la grande diversité des solutions susceptibles de résoudre les problèmes qui se posent aujourd'hui, aux spécialistes comme aux particuliers, dans le domaine de l'architecture, de l'organisation intérieure, de la décoration, qu'il s'agisse de locaux industriels, de bureaux ou d'habitations privées.

La structure architecturale et la distribution d'ensemble adoptée au Grand Palais (Ph. Leloup et P. Santini, architectes) ont été conçues de manière à permettre une illustration convaincante du programme de base, tout en intégrant de façon cohérente les applications de détail et les points d'intérêt particuliers: productions des métiers d'art ou de l'artisanat, recherches collectives (Ateliers de Création du Mobilier National, Maison

1 L'acier inoxydable (Uginox) est l'un des matériaux qu'utilisent chaque jour davantage les créateurs de meubles et les designers. C'est ainsi que l'architecte Tony Marchal expose au S.A.D. l'ensemble mobilier mural entièrement en inox dont nous reproduisons un détail.

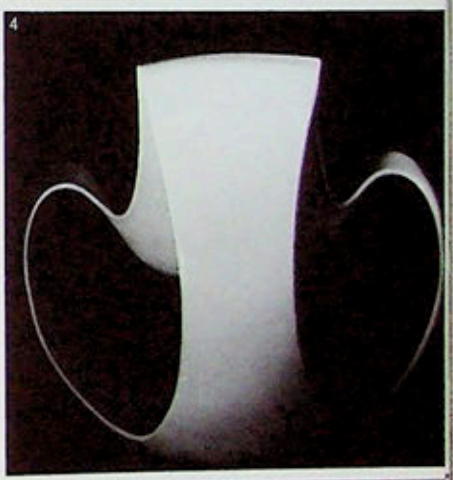
2 Indépendamment des créations architecturales réalisées au S.A.D. les visiteurs pourront y voir les ensembles mobiliers, prototypes ou non, exposés par les designers et les décorateurs. Là encore, la diver-

des Métiers d'Art, Mur Vivant) ou réalisations individuelles, notamment les modèles présentés au concours organisé par l'Unifa (Union Nationale des Industries françaises de l'Ameublement) à l'intention des designers de moins de trente ans, sur le thème du petit meuble à usages multiples. Ainsi se trouvent groupés et ordonnés logiquement « tous les éléments dont se compose notre environnement quotidien, de l'objet usuel au contexte urbain ».

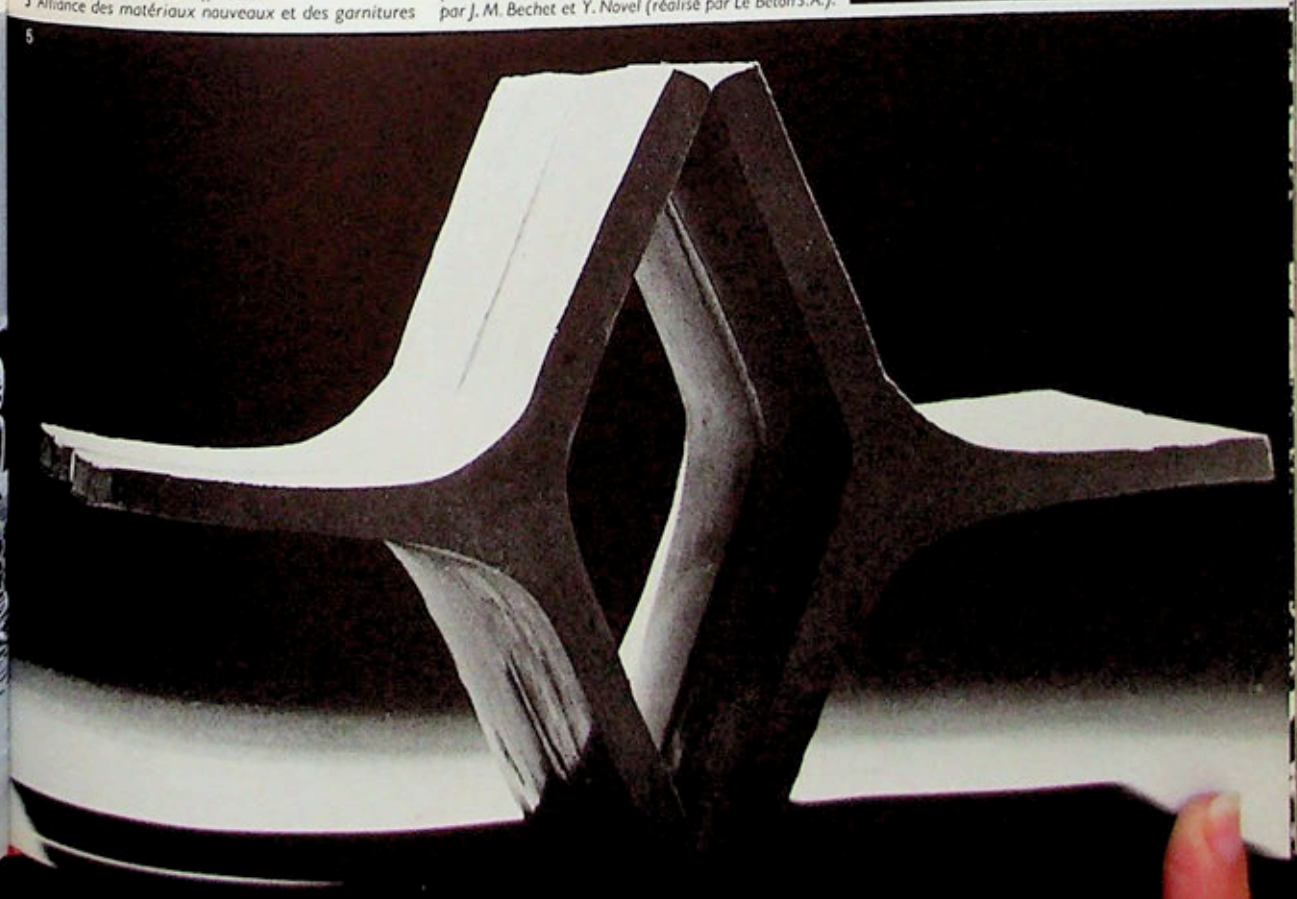
Pour mener à bien cette démonstration la Société des Artistes Décorateurs a travaillé en collaboration étroite avec l'Association Française de l'Eclairage qui groupe, sous la présidence de Max Ingrand, l'Electricité de France, Glass in Building et le Syndicat des Lampes et du Matériel d'Eclairage. (Le congrès de cette association, qui a lieu ce mois-ci à Strasbourg, consacrera d'ailleurs une journée à la visite du Salon).

Cette orchestration des possibilités de la lumière pour créer l'espace, le transformer et l'animer, est en même temps une étonnante mise en valeur des qualités propres à chacun des matériaux utilisés. Sur les surfaces mates ou scintillantes, translucides ou opaques, l'éclairage crée des variations subtiles et des rythmes attentivement mis au point tantôt pour donner une unité à la structure, tantôt pour individualiser la qualité plastique de tel ou tel de ses éléments: sobriété du béton, brillance de l'aluminium satiné, transparence ou miroitement du verre, avec la gamme des glaces polies, teintées, métallisées, opaques ou réfléchissantes. Après le couloir d'entrée et le grand mur qui décrit jusqu'au jardin une longue courbe où se succèdent des parois de conceptions très diverses — comme les façades d'une rue dans une cité imaginaire — après la vaste zone consacrée à la création mobilière et à l'architecture intérieure — où murs et cloisons accueillent les « animations » de toutes natures — après l'auditorium entièrement en lamifié, on trouve à nouveau dans l'enceinte réservée à l'art mural un remarquable « éventail » de matériaux: produits verriers, acier inoxydable, aluminium, fibrociment, terre cuite, bois, textiles synthétiques, également mis en valeur

3



4



5

sité des matériaux s'élargit constamment. Mais à côté des sièges et bancs de polyester ou de béton (voir page ci-contre), les fauteuils et les divans de cuir gardent leur prestige, leur élégance et... leur confort. Les modèles photographiés ci-dessous, « Président » de Germonprez, sont tendus d'un cuir extrêmement souple, le Rallyskin, réalisé par les Tanneries de Sireuil, qui ont mis au point d'autre part une gamme de teintes extrêmement raffinées.

3 Alliance des matériaux nouveaux et des garnitures traditionnelles: l'ensemble « Beryl » de Guermonprez est fait d'éléments combinables dont la structure est en résine de polyester et la garniture — dossier, siège et accoudoir — en cuir Rallyskin (Tanneries de Sireuil).

4 Ce fauteuil de Daniel Quarante, présenté pour la première fois au S.A.D. 1969, est en résine de polyester et fibre de verre (édité par Airborne).

5 On verra également au Salon ce module en béton (Ciment superblanc Lafarge) pour banc public, créé par J. M. Bechet et Y. Novel (réalisé par Le Béton S.A.).

par des effets de lumière fixe ou mobile, colorée ou non.
La même variété apparaît dans les prototypes, ensembles mobiliers, luminaires: les piétements chromés ou les structures en ciment, les revêtements de métal ou de bois, les garnitures de latex ou de cuir: car les matériaux traditionnels gardent une place de choix dans cette élaboration d'un cadre de vie adapté à notre époque, à nos besoins et à nos

goûts, qui
cherches de
des artistes
actuellemen
clairement c
et diversifié
quement et
personnalise
nes désorm
l'imaginatio
créateurs.

---

1 Jean Dudon a réalisé pour le S.A.D. 1969 cette claustra faite de modules inox (Uginox) dont le relief est souligné de lumières et d'ombres grâce à l'inclinaison des surfaces et aux parties évidées de la structure. 2-5 Dans le mur long de 60 m réalisé par les architectes W. Mitrofanoff et G. Barrau, la succession de parties transparentes ou fermées, de surfaces métalliques ou de maçonneries, d'éléments colorés ou neutres, établit un rythme: plus froid, plus opaque, plus serré près de l'entrée, plus chaud, plus clair et plus détendu vers le jardin. Dans le développement de cet ensemble, le mur de P. Fèvre apparaît comme une sculpture à l'échelle urbaine. Il constitue un élément de communication, un point de rencontre comme la place d'une ville dont il a l'animation, avec des passages vers les zones plus limitées réservées aux métiers d'art. Le mur est fait d'une pierre pelliculaire d'un centimètre d'épaisseur, collée sur une résine de polyester. La pierre de Bourgogne utilisée pour ce revêtement, choisie dans différentes carrières, crée des variations de couleurs, rose ocré, noir, jaune clair. L'emploi de ce matériau permet d'autre part une audace de forme, une mobilité, impossibles à obtenir avec une maçonnerie traditionnelle. Ici, les éléments sont découpés, évidés, et pivotent sur un angle de 160°, modifiant les perspectives, les reliefs, les effets lumineux. 6 Cette photo du Centre Universitaire Dauphine (Claude, Paz et Visseaux) montre à quel

point le mode d
rieur en déterm
psychologique.
minaires et de
réalisation d'u
(Bureau d'Etud
Billancourt).
espace-lumière
qu'indirectemen
lumière du jou
un élément dé
actuelle, les gl
tions neuves e
phique de Nar
et de Parsol bé
heures la valeu
soleil, celle-ci
prolonge. Le so
une unité indé
réfléchissants,
lumineux à 80
ment. Dans le «
Saint-Gobain fig
des firmes ra
Building ». Cet
ciation Françai
ment participé
S.A.D. 1969.

goûts, qui oriente aujourd'hui les recherches des designers et des industriels, des artistes et des ingénieurs. Le Salon actuellement ouvert au Grand Palais rend clairement compte de cet effort, commun et diversifié pourtant, rationalisé techniquement et pourtant plus que jamais personnalisé par l'étendue des domaines désormais ouverts à l'invention, à l'imagination et à la sensibilité des créateurs.

---

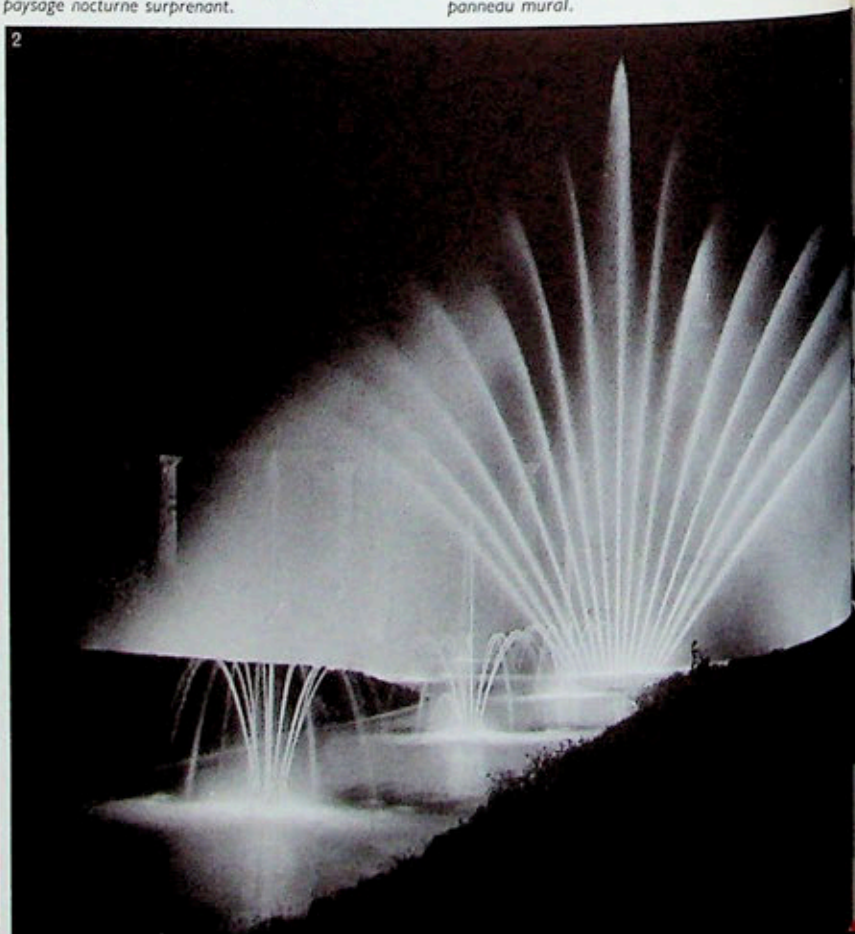
point le mode d'éclairage adopté dans un volume intérieur en détermine directement l'ambiance, le climat psychologique. D'où l'importance des études préliminaires et des mises au point techniques dans la réalisation d'une installation quelle qu'elle soit (Bureau d'Etude Claude, B.P. 121, 92, Boulogne-Billancourt). 7 Un aspect essentiel du problème espace-lumière qui ne pourra être évoqué au S.A.D. qu'indirectement est celui de l'éclairage par la lumière du jour. C'est évidemment pour l'architecte un élément déterminant dès le départ. A l'heure actuelle, les glaces réfléchissantes apportent des solutions neuves en ce domaine. Au Centre Océanographique de Nantes, par exemple, l'emploi d'Emalit et de Parsol bronze (Saint-Gobain) modifie selon les heures la valeur plastique de l'architecture. Sous le soleil, celle-ci reflète le paysage, s'y intègre et le prolonge. Le soir, elle s'affirme dans le site comme une unité indépendante et différenciée. Les verres réfléchissants, en outre, laissent pénétrer les rayons lumineux à 80 % seulement, ce qui évite l'éblouissement. Dans le « mur vivant » du S.A.D., les matériaux Saint-Gobain figurent près des autres produits verriers des firmes rattachées au groupement « Glass in Building ». Cet organisme, qui fait partie de l'Association Française de l'Eclairage, a, comme tel, largement participé à la conception et à la réalisation du S.A.D. 1969.

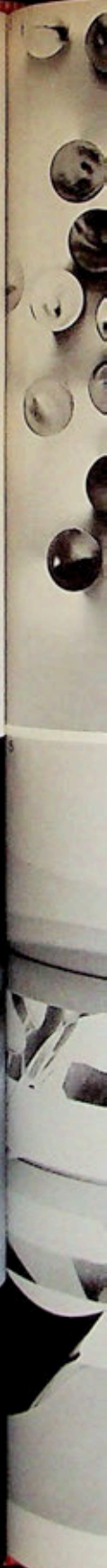
1-2 Adoptant cette année le thème «Espace-Lumière», la Société des Artistes Décorateurs a fait appel à la collaboration étroite de l'Association Française de l'Eclairage. Membre de cette association, l'Electricité de France a contribué pour une grande part à mettre au point le programme adopté en recourant aux techniques les plus modernes — circuits électroniques, transistors, miniaturisation, programmation — pour exploiter au maximum les ressources de la lumière et en faire un élément animé, dynamique, vivant. C'est le service Conseil de l'E.D.F. et son directeur, M. Cayssials, qui s'en sont chargés. Ce service a été créé pour permettre aux collectivités comme aux particuliers de résoudre tous leurs problèmes « lumière »: il est ainsi intervenu pour la réalisation du spectacle « Son et Lumière » des Pyramides, comme celui de la maison d'Edmond Rostand à Cambo (voir ci-dessous et page 92). Il s'occupe de mettre en valeur les monuments anciens ou modernes, comme les sites naturels, tel celui du Parc des Ibis au Vésinet dont la photo ci-contre montre un aspect: un jeu de lumière sur des peupliers reflétés dans l'eau suffit à créer un paysage nocturne surprenant.

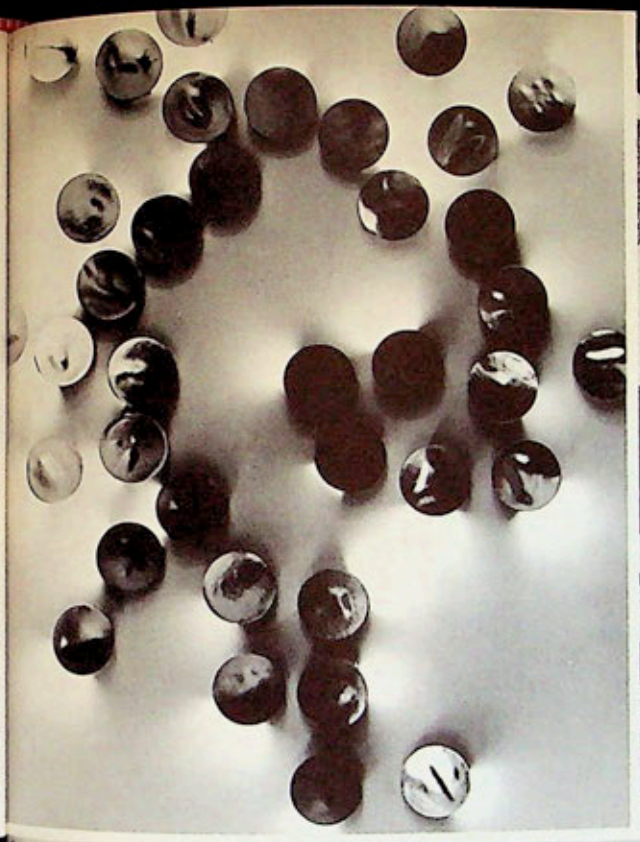
3 Au-delà du caractère fonctionnel de l'éclairage, architectes et décorateurs recourent de plus en plus aux éléments lumineux pour personnaliser une ambiance, un espace, une surface, soit par des variations d'intensité ou de coloration, soit par la mise au point de structures qui ne soient pas seulement des sources de lumière mais interviennent dans l'harmonie d'un décor par leur valeur plastique même. C'est le cas de ce panneau en tôle laquée blanche (24 x 22 x 1,75 cm) avec 40 points de lumière animée créé par le bureau d'étude Verre Lumière.

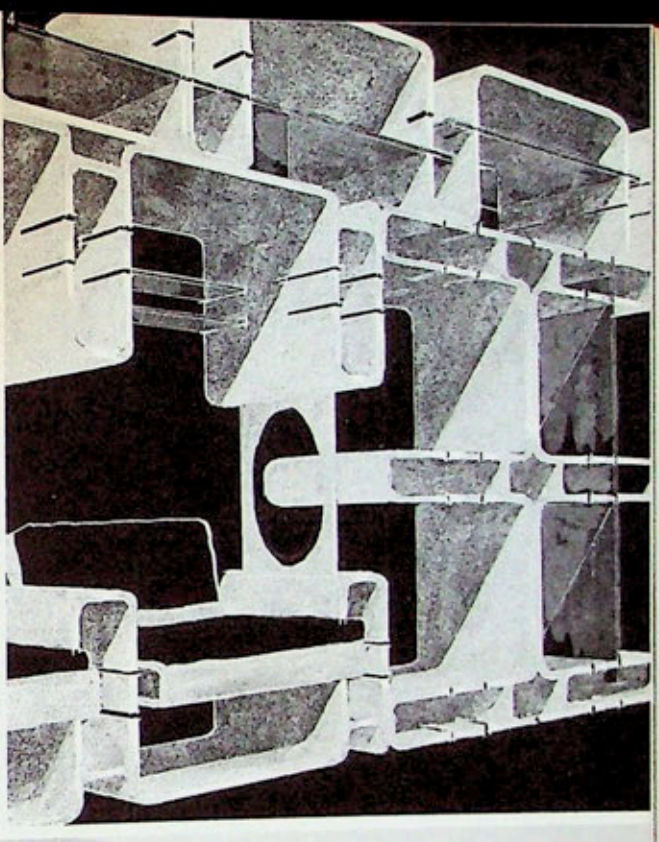
4 Le décorateur Claude Franco a réalisé pour le S.A.D. ce prototype d'une structure en aluminium (Cegebat) utilisable en siège à deux places à double orientation ou, par superposition, en ensemble de rangement-bibliothèque, permettant d'incorporer les parties assises et l'emplacement d'un bar.

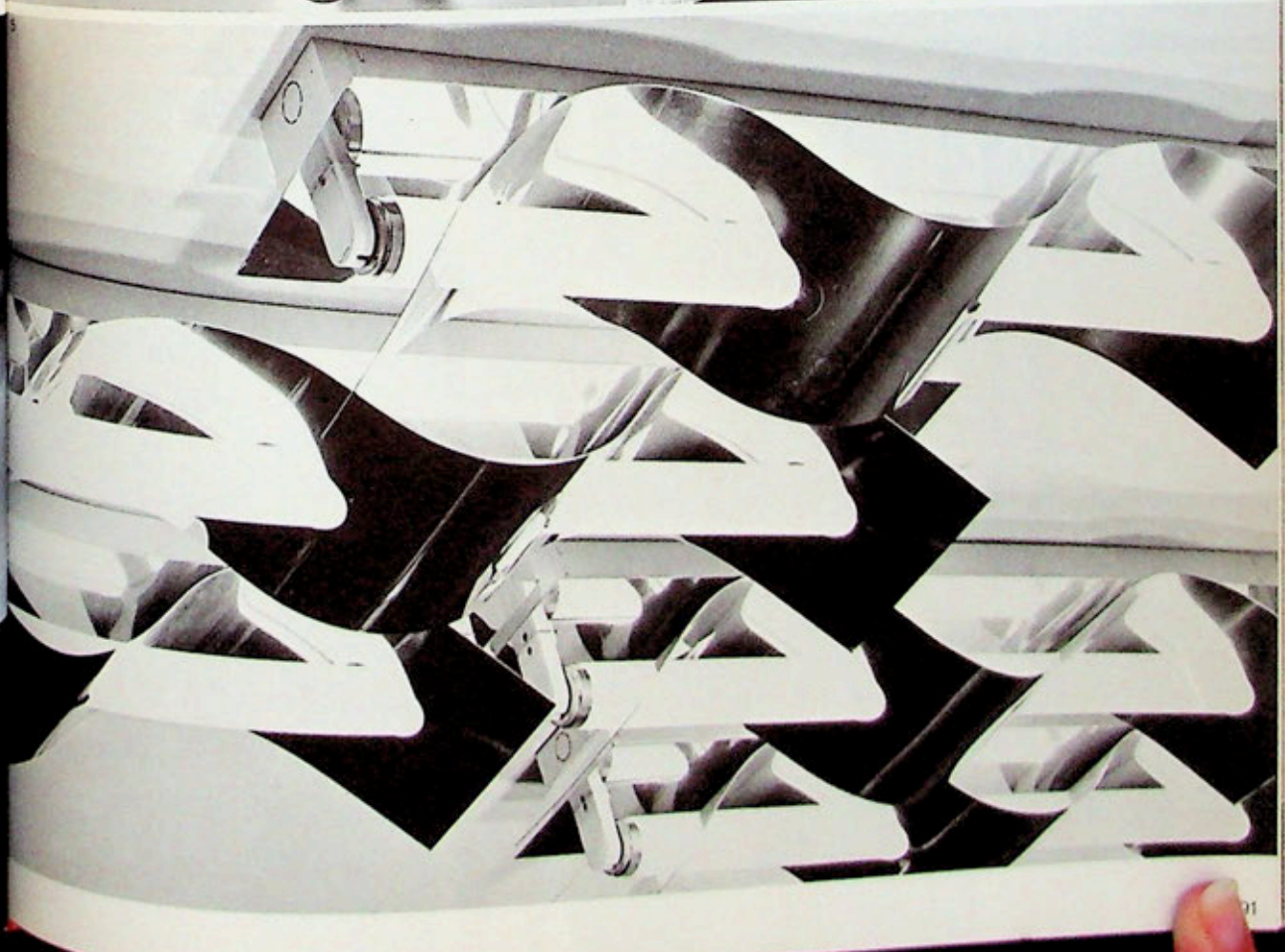
5 Une autre possibilité d'utilisation de l'aluminium: un habillage pour réglettes fluorescentes. L'élément lumineux ainsi composé (éditeur: Verre Lumière) est réalisé en aluminium naturel ondulé et peut entrer aussi bien dans la composition d'un plafond que d'un panneau mural.





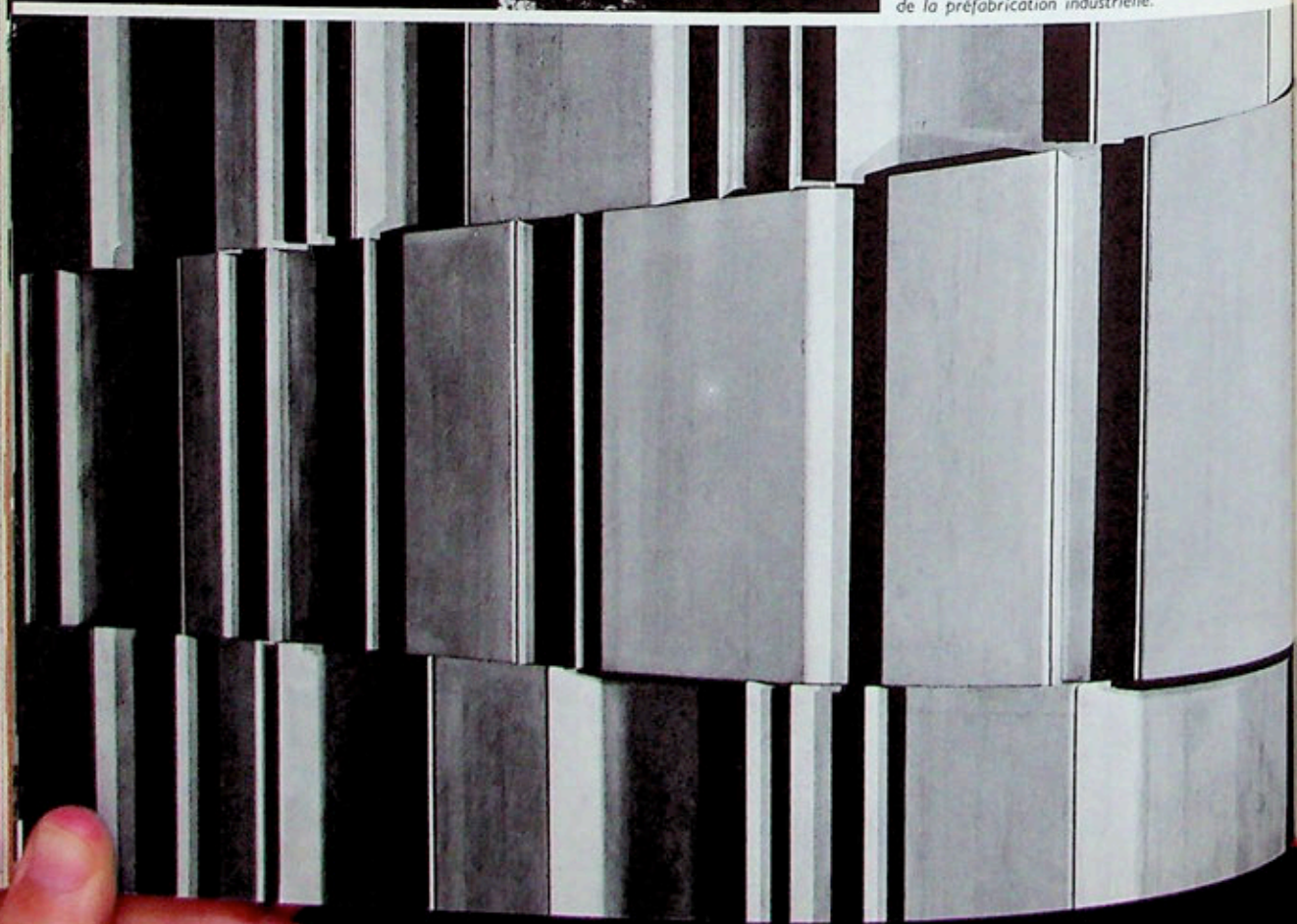






1 « Espace et Lumière » en plein air : les projecteurs découpent les silhouettes effilées ou dentelées des arbres et la masse plus dense des buis taillés reflétés dans une pièce d'eau : c'est un autre aspect du spectacle « Son et Lumière » réalisé à Cambo avec le concours du service conseil de l'E.D.F. (Voir aussi page 90.)

2 Une autre partie du « mur vivant » du S.A.D. 1969, le panneau conçu et réalisé par Robert Pansart. Il est fait d'éléments en fibro-ciment normalisé et moulés à la main. Spécialisé dans l'art mural sous toutes ses formes, Robert Pansart pratique aussi bien les techniques du verre (vitrail ou verre gravé) que celles du métal (acier inoxydable, aluminium, aluchrome) et sait en exploiter les différentes ressources décoratives. Il a choisi ici de conserver au matériau sa couleur et sa texture naturelles. L'intérêt plastique de la paroi naît seulement des rythmes horizontaux et verticaux créés par la forme des éléments et leur disposition, alternativement en creux et en relief. Sous un éclairage modulé en intensité ou en couleur, le mur s'anime de lui-même en préservant la sobriété du matériau employé. Mais le fibrociment se prête à d'autres traitements : gravé ou émaillé (Glasal) il permet une grande variété d'effets décoratifs et polychromes tout en conservant les propriétés de légèreté, de maniabilité, de résistance et de stabilité qui lui assurent une place de premier plan dans le domaine de la préfabrication industrielle.



Bon pour 2 entrées demi-tarif

(3 francs l'entrée au lieu de 6 francs)

offert par la revue L'ŒIL

Salon des Artistes Décorateurs Grand-Palais

(Champs-Elysées)

19 septembre - 19 octobre.

Ouvert tous les jours
sans interruption de 11 à 23 heures.

---

50 Km. par autoroute Ouest

Belle demeure classique

époque Directoire, état rigoureusement impeccable

Rez-de-ch.: entrée, salle à manger, cuisine + appartement d'enfants, 4 chambres, 2 salles de bain - 1 ferme aménagée pour gardiens - Parc ombragé - Pièce d'eau - 5 ha Exceptionnel.

S'adresser agence Valdeur
127 rue Isambard
téléphone 165 et 177
à Pacy sur Eure

PARUTION 15 OCTOBRE

Publié en 1955, cet ouvrage, très vite épuisé, est aujourd'hui réédité sous une présentation nouvelle, enrichie d'une quantité de documents inédits. Il est, par ailleurs, considérablement augmenté et mis à jour par l'auteur.

La presse mondiale avait chaleureusement accueilli la première édition :

Cette étude sera capitale pour tous ceux qui ont vu ou sauront renoncer à une idée simpliste de l'art de la Renaissance et de l'époque classique.
(A. Chastel, L'Œil.)

La matière difficile parvient au lecteur à travers un texte facile à suivre, accompagné d'une riche illustration et d'une revue des sources littéraires d'une ampleur inaccoutumée...
(G. Kauffmann, Kunst Chronik.)

Mais pour savoir déchiffrer le langage d'une époque à partir de ses œuvres plastiques, l'historien d'art doit tenir aussi du philosophe, du psychologue et du poète. Ce sont toutes ces données que nous voyons réunies chez l'auteur du Moyen Age fantastique et de l'Anamorphose.
(K. A. Jelenski, Preuves.)

L'auteur y montre comment la découverte de la perspective, qui a permis aux peintres de représenter leur univers avec justesse, a également été utilisée pour créer des images extraordinaires.
(Newsweek.)

Dans un des chapitres les plus fascinants de son livre, Baltrusaitis montre comment Holbein, maître incontesté du réel s'il en fut jamais, a introduit dans sa très riche et très véridique peinture des Ambassadeurs un crâne humain, en apparence déformé, mais en fait la projection exacte d'un crâne réel vu sous un angle inhabituel, qui figure un élément symbolique dans l'allégorie hermétique de sa peinture de la vanité des artifices humains.
(Meyer Schapiro, Art News.)

Ainsi que le montre le professeur Baltrusaitis, les déformations bizarres et grotesques, la confusion du rêve et de la réalité suggérées en général par l'anamorphose, ne sont que les symboles de ce grave rappel de la Grande Illusion, de l'inconstance et de la futilité du monde matériel, de ses appétits et de ses plaisirs.
(The Times Literary Supplement.)

196 pages, au format 28 × 22 cm, 150 illustrations in texte et 2 dépliants portefeuille, tirés en héliogravure, cet ouvrage est présenté relié pleine toile, sous jaquette couleurs.

OLIVIER PERRIN ÉDITEUR

198, boulevard Saint-Germain, Paris 7e

NOM : .....

ADRESSE : .....

Je désire recevoir exemplaires de *Anamorphoses* **au prix de souscription de 70 F l'exemplaire.**

Je vous prie de trouver ci-joint, en un chèque ou virement postal, la somme de :

SIGNATURE :

POP CHOCOLAT

Suite de la page 43

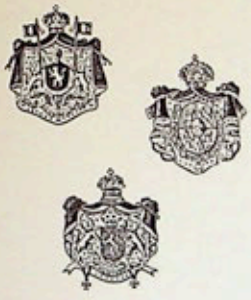
Europe qu'avec Louise Nevelson et Lee Bontecou (celle-ci inexplicablement absente de la collection Ludwig) elle constitue le génial triangle féminin de la sculpture américaine d'aujourd'hui, est aussi l'ordonnatrice de cette fabuleuse et onirique procession, « The Party », pour laquelle je donnerais personnellement toutes les Structures Primaires venues et à venir... Nul n'est allé plus loin dans le sens d'une syntaxe de l'image moderne (là où Arman et Warhol n'ont jamais franchi le stade du pur et simple bégaiement) que James Rosenquist: en attendant « The Horse-Blinder », la collection Ludwig permet de s'en faire une juste idée avec ces deux chefs-d'œuvre que sont « Rainbow », d'une si rare fraîcheur, et « Forest Ranger », par la grâce duquel le désir de se fondre dans l'épaisseur des images se trouve enfin exaucé (un Soto, si l'on veut, qui ne serait pas seulement l'auberge espagnole...). Par contre, ni la collection Ströher ni la collection Ludwig ne permettent de se faire une idée satisfaisante du phénomène Oldenburg. Sans doute parce que l'entreprise Oldenburg est une et que l'on n'en voit fatalement que des fragments, plus ou moins importants, plus ou moins décevants. (Il faudrait confier à Oldenburg pendant un an l'actuel quartier des Halles, avec les pleins pouvoirs: les pavillons de Baltard deviendraient un immense accordéon venteux et Saint-Eustache, bourré de kapok mais dégarni de sa crème Chantilly, ressemblerait à s'y méprendre à une entrecôte Bercy! Hélas, on ne peut que rêver...) Néanmoins, les poltrons peuvent toujours se réjouir des commutateurs fantômes et les crasseux des lavabos flasques. Comme le dit Oldenburg, « chacun de ceux qui veulent être aimés souhaite un univers sans rigidité ».

Ni l'indéracinable mélancolie des mises en scène de George Segal (plus qu'aux pièces présentées, je songe à « L'escalier » que nous montrait il y a peu la galerie Darthea Speyer), ni même les calembours magrittiens de Jim Dine (« Six big saws » et « Angels for Lorca » en sont deux excellents exemples) ne contrediraient la conclusion qui s'impose, à savoir que le Pop Art apparaît aujourd'hui comme une esthétique profondément subjective, d'autant mieux peut-être qu'armée de ce qui à première vue est le refus de toute subjectivité: les images et les objets qui sont à tout le monde... Ici, il convient de rendre hommage à celui qui, engagé pour sa part dès 1955 sur la voie qui, somme toute, allait devenir cinq ans après celle du Pop Art, en saisit aussitôt la fascinante et redoutable ambiguïté, je veux dire à Konrad Klapheck. Le peintre de Düsseldorf nous a conté comment, ayant décidé un jour, en réaction contre la vogue de l'informel, de décrire avec la plus grande minutie une vieille machine à écrire, « la machine se vengea de (sa) farce exhibitionniste »: « Sans que je l'aie voulu, elle devenait un monstre insolite, étranger et familier en même temps, un portrait peu flatteur de ma propre personne. J'avais fait une découverte: à l'aide de la machine, je pouvais extraire de moi des monstres inconnus. La machine m'obligeait à confesser mes vœux et mes désirs les plus cachés. » De fait, les quatre toiles de Klapheck, dans leur impitoyable rigueur (sous laquelle couve d'ailleurs une flamme dévorante), constituent le meilleur contrepoint qui soit aux Pop Artistes américains. La lucidité ainsi confrontée à l'indolence et « l'exigence intérieure » à une relative irresponsabilité, on peut regretter que la démonstration ne soit pas étayée, plutôt que par les peintures médiocres des Pop anglais Richard Hamilton et Allen Jones, par quelques-unes des œuvres d'Hervé Télémaque que montre en ce moment la galerie Brusberg de Hanovre. Avec Télémaque, Haïtien de Paris, le vocabulaire des objets quotidiens est devenu d'une assez grande richesse pour permettre une sorte de chronique auto-biographique entrecoupée de réflexions de caractère éthique. (Plus généralement, ce que l'on pourrait considérer comme la branche européenne du Pop Art n'est nullement négligeable dans sa totalité: à Fahlström, Pistoletto, Raysse, Richtero et Vostell, ici présents, il suffirait d'ajouter notamment Laura Grisi, Hanlor, Fritz Köthe, Peter Phillips, Stämpfli, Cesare Tacchi, tous très supérieurs aux Pop américains de la 3e vague du genre Mel Ramos, Bert Stern, John Wesley, pour qu'on en convienne. Enfin, il faudra tôt ou tard compter avec Tsoclis et ses égarants trompe-l'œil en relief!)

S'il est encore bien vivace, le Pop Art n'en est pas moins entré depuis plusieurs années dans sa période raisonnante. Aucun de ses représentants, nous l'avons vu, n'ignore maintenant le sens de sa propre activité. Or tout le monde n'est pas capable de survivre à la perte de ses illusions! Une fois cette naïveté perdue, cette grâce adolescente disparue, ces artistes se trouvent aujourd'hui placés devant une alternative: ou bien poursuivre leur œuvre dans le sens de cette subjectivité qu'ils ont explorée sans le vouloir, ou bien se vouer à une recherche quasi-abstraite dont Indiana et D'Arcangelo indiquent déjà la direction. Autant dire que le choix serait entre un certain surréalisme et une figuration froide aussi peu soucieuse que Stella ou Ellsworth Kelly de donner la parole aux mouvements souterrains. D'ores et déjà, Lichtenstein paraît engagé sur la seconde de ces voies, comme peut-être Warhol; il est peu probable que Dine, Marisol, Oldenburg et Rosenquist l'y rejoignent; quant à Segal et à Wesselmann, ils pourraient être tentés de sophistiquer ce qu'il y a de violence mal contenue dans leur art... En mettant les choses au pire, si tous sombraient dans l'esthétisme, Peter Ludwig trouverait d'autres artistes un peu moins connus dont la brutalité et la candeur sont encore intactes. Deux d'entre eux, Edward Kienholz et Paul Thek, ont fait déjà (timidement) leur entrée dans sa collection. Il lui reste encore le plaisir de découvrir, par exemple, Jeremy Anderson, Jerrold Ballaine, Billy Al Bengston, Bruce Conner, Charles Frazier, Robert Hudson, James Melchert, Joe Raffaele, Marjorie Strider, Ernest Trova, H. C. Westermann — pour ne citer que des Américains! N'a-t-il pas tenu la gageure d'acquérir la seule œuvre d'Arman (le chaste Arman!) qui soit quelque peu scandaleuse, nonobstant sa gaucherie: le « Torse aux gants »? Non point que son goût soit infaillible; il faudrait qu'il sache (et pas lui seulement) que non, décidément non, les « Nanas » sont très loin d'être ce qu'il y a de plus important dans l'œuvre de Niki de Saint-Phalle et que si la stupide vogue leur a fait un sort, point n'est besoin de lui emboîter le pas! Par contre, le « Baltha » de Tinguely est superbe. Il est vrai qu'il date de dix ans, d'une époque où Tinguely s'amusait tout de même davantage qu'en ce moment...

Mais il est vain de réclamer à une collection (ou à la plus belle fille du monde) autre chose que ce qu'elle a: nous avons vu que les charmes n'en étaient point illusoires. On pourrait plutôt se demander pourquoi le Pop Art américain a pu toucher si profondément un homme de vieille culture comme le docteur Ludwig. Quand on se souvient que la thèse qu'il a soutenue portait sur l'image de l'homme dans la peinture de Picasso, on commence à soupçonner ce qui lui manquait dans l'informel (dont, soit dit en passant, les disciples allemands furent particulièrement lamentables) et ce qu'il ne trouvera pas dans le Minimal Art ni dans l'art conceptuel (que le Folkwang Museum baptise hypocritement Structures Cachées). Par ailleurs, la présence dans la collection de trois toiles de Richard Lindner me paraît significative: cet Allemand anti-nazi, réfugié aux USA depuis bientôt trente ans, fait le pont entre le Pop Art et un mouvement picturalmal connu en France, la « Neue Sachlichkeit » (Nouvelle Objectivité), apparu en Allemagne vers 1923. Ce groupe, où l'on retrouvait côte à côte ex-dadaïstes et expressionnistes, prônait (en partie pour des raisons politiques) un réalisme cruel et glacé mais non dépourvu de poésie, ainsi que le montrait le remarquable ensemble réuni l'an dernier, à Munich et à Rome, par Emilio Bertonati, Galleria del Levante. C'est dire qu'il renonçait à la tradition fantastique, si profondément enracinée en Allemagne comme le prouve dans la collection Ludwig le seul Bernard Schultze, et fit de la sorte (aidé aussi par l'avènement du nazisme!) l'économie du surréalisme. La découverte du Pop Art après les marécages de l'informel, en même temps qu'elle coïncidait avec la reprise de la vie normale en Allemagne, c'était en quelque sorte l'Allemagne d'avant le nazisme et le réalisme urbain de sa peinture d'alors, retrouvés... Mais ceci n'est, bien entendu, qu'une hypothèse, d'autant que le Pop Art, en fin de compte, n'est pas un réalisme, pas même le « réalisme capitaliste » que certains souhaitaient y voir et que l'on trouverait plutôt dans la tendance qui se développe aujourd'hui aux USA autour de Wynn Chamberlain, Howard Kanovitz et Lowell Nesbitt...

Pour terminer, une réflexion, dont je pense qu'elle soulagnera (ce qui ne fait point tout à fait l'unanimité en ce moment) le bénéfique rôle des expositions, des collections et des musées. La collection Ludwig m'a convaincu, par deux toiles aussi extraordinaires que dissemblables (l'éclatant « Edingsville », tout en sonneries de trompettes; le laborieux, l'aberrant, le plâtreux « Large White Numbers »), de l'urgence d'ouvrir le procès en réparation de l'un des maîtres incontestables de la peinture américaine, du directeur de conscience de Jim Dine, de Cy Twombly, de Bruce Nauman et sans doute d'Arakawa, j'ai nommé Jasper Johns.



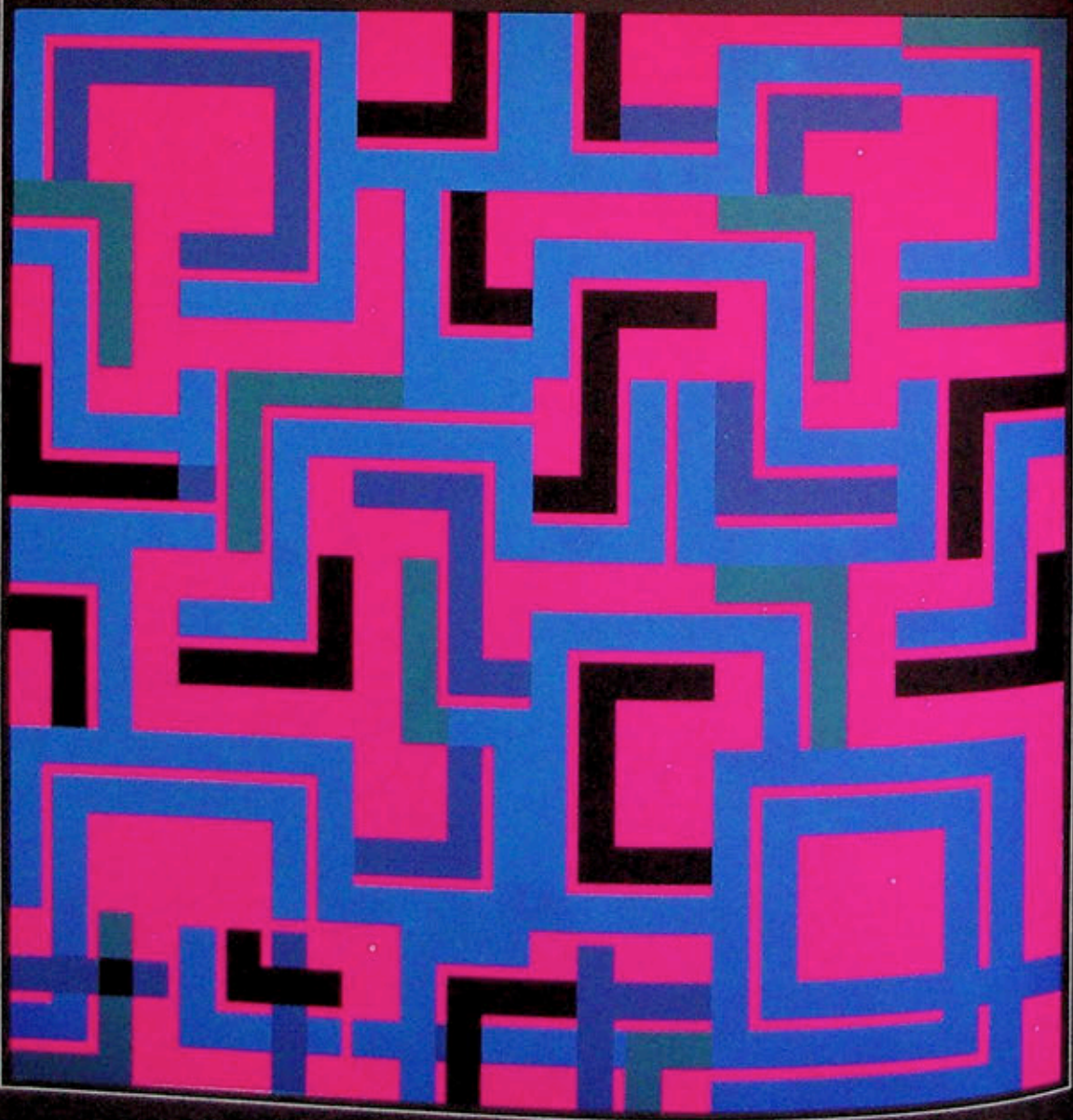
le raffinement de

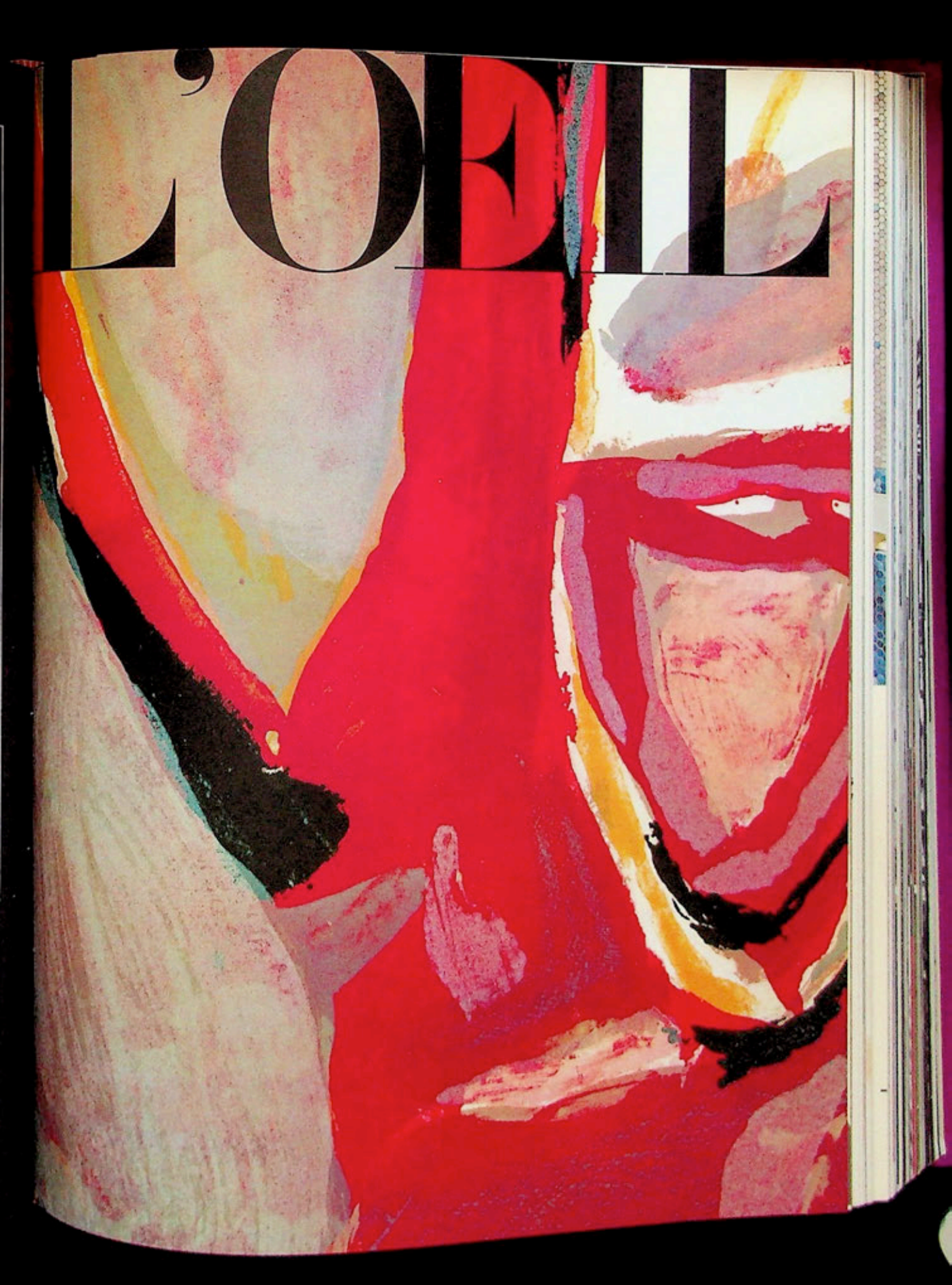
JANSEN

antiquités décoration
PARIS 9 rue Royale 8e
NEW YORK
SAO PAOLO

olivetti

Ce qu'il suggère:
une géométrie exacte et dynamique.
Un système de plan et de recherche:
production, distribution, assistance technique dans les cinq continents.
Des machines et des systèmes de machines automatiques et électroniques:
pour créer, recueillir, élaborer et transmettre des renseignements.
Le symbole Olivetti est la spirale carrée.
C'est Olivetti dans le monde entier.




L'ŒIL

Les horizons sans limite.

La nouvelle ligne "Sécurit-horizon" offre des ensembles complets constitués de glace "Sécurit" pour portes, cloisons et vitrines de magasins, montés sur plinthes d'aluminium.

En choisissant l'aluminium anodisé naturel, ou teinté, elle permet de multiples possibilités d'assemblage et de combinaison de couleurs avec la glace claire, ou la glace filtrante "Parsol" (gris, bronze et vert) ou verre imprimé. L'étanchéité est assurée par balayettes incorporées.

Son montage est simple et rapide.

Tournée vers l'avenir, voici les horizons sans limite qu'ouvre la nouvelle ligne :

Sécurit-horizon

SAINT-GOBAIN

Centre d'Information Saint-Gobain
62, bd Victor Hugo - 92 Neuilly-s/Seine
tél. : 722.03.07 + 08

rchitecture intérieure / collection de mobilier et sièges en exclusivité / exposition et siège social, 10 rue de toul / paris 12e / tél. : 344.23.65 +

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	OCTOBRE 1969	N° 178

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Mise en pages: Heide Jetter

Publicité

Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir

Rampazzi: pages 2, 5, 6, 7, 12, 13, 20 et 23 à 25 – Service de documentation photographique des Musées Nationaux: pages 8 et 9 – Giraudon: page 11 – Alinari-Giraudon: page 6 – Archivio Mas: page 7 – Musée des Beaux-Arts, Liège: page 23 – Marc Lavrillier: pages 30, 35, 49 à 54 et 57 – R. Templier: pages 42 et 44 – Jean Fouquet: pages 43, 44 et 45 – A. Raccah: page 44 – Manfred Brunner: pages 44 et 46 – Centre de Création Industrielle (Musée des Arts Décoratifs): pages 59, 60 et 62 – Charles Eames: page 61 – Louis Schnakenburg: page 65 – Studio Tre: pages 67 à 69 – J.H. Mourreau: page 70 – Roland Bardet: pages 73 et 76 à 79 – Pierre Berdoy: page 73 – Françoise Masson: page 73.

Photographies en couleurs

Jean Arlaud: page 3 – Scala: pages 4 et 9 – Dumbarton Oaks Collection, Washington: page 9 – Musée de Glasgow: page 10 – Marc Lavrillier: pp. 17, 18, 48, 55 et 56 – Rampazzi: pages 21 et 22 – D. Lacarrière: page 47 – D. Clari: page 71 – L. Schnakenburg: page 65.

Notre couverture

Bram Van Velde: « Tête », lithographie originale pour la troisième « Suite Prisunic ».

Notre prochain numéro

Une collection princière – Dessins d'Ottawa au Louvre – La vallée Bâmiyân – Hubert Robert et Méréville – Réouverture du Pavillon de Flore – Un bilan de l'architecture française.

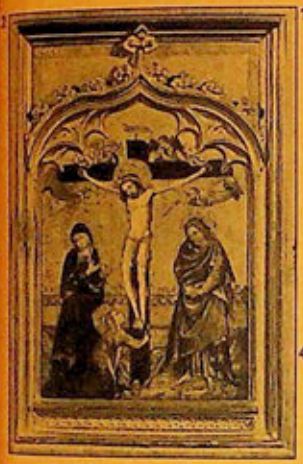
Abonnements

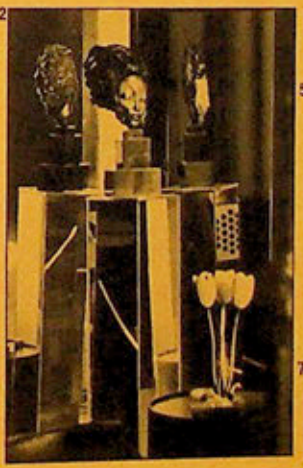
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 6, Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél (02) 53 14 18*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—)*
L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S.A., 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

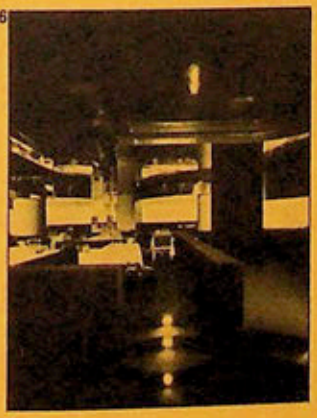
Le numéro: Suisse, francs 9.— Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Etudes savoyardes I: au temps du duc Amédée, par Charles Sterling
14 Clavicules, par Philippe Audoin
20 Une clef de l'art moderne, le symbolisme, par José Pierre
30 La troisième « Suite Prisunic », par Jacques Putman
L'Œil du Décorateur
42 1925: Trois créateurs d'objets précieux par H.C. Fabre
48 Lumière et couleur: un plafond animé
52 Un styliste d'aujourd'hui aux sources du design
59 Qu'est-ce que le design?
66 Night-club de choc
70 L'œil aux aguets sur les cuisines







Charles Sterling

ETUDES SAVOYARDES I: AU TEMPS DU DUC AMÉDÉE

Le Grand Duché de Bourgogne qui réunit pendant un siècle des pays de langue et de civilisation néerlandaise et française — depuis l'actuelle Hollande jusqu'à la Bourgogne et la Franche-Comté — n'était pas le seul monstre politique du XVe siècle. Enfanté, comme lui, par l'ambition d'une puissante famille qui savait se servir des ressources du régime féodal, créé en 1416, le Duché de Savoie en était un autre. Pendant son apogée, sous Amédée VIII, entre 1420 et 1440, il s'étendait depuis Genève jusqu'à Nice et depuis Chambéry jusqu'à Turin, ses deux capitales. Il touchait au Léman et à la Méditerranée, à la Saône et au Pô. Il enjambait les Monts, contrôlant une bonne dizaine de cols, ce qui valut à son souverain le sobriquet mi-moqueur et mi-envieux de « portier des Alpes ». Les civilisations qui s'y rencontraient aboutissaient à un brassage plus complexe que l'alliage franco-néerlandais des domaines de Philippe le Bon. Car le Duché d'Amédée VIII, ce prince père de famille qui eut la singulière fortune de devenir l'anti-pape sous le nom de Félix V, ne comprenait pas seulement la Savoie francophone et le Piémont italien mais aussi le comté de Nice, c'est-à-dire la Provence Orientale, et le Pays de Vaud. Il recevait de tous ses voisins des influences très diverses: celle des Pays-Bas, véhiculée par la Bourgogne et la Franche-Comté; celle de la Provence, de la Ligurie et de la Lombardie; celle de la Suisse alémanique. Les éléments français et italien dominaient; mais ils se laissaient nourrir ou côtoyer par ces apports. Le premier prévalait pendant trois quarts du siècle. Plus tard, la balance pencha pour ceux « de delà les Monts ».

Il est clair que l'art d'un tel carrefour de l'Europe ne pouvait présenter un aspect homogène. Aussi, considéré dans son ensemble, échappa-t-il pendant longtemps à l'attention des historiens. Il ne fut étudié que partiellement. La peinture piémontaise depuis longtemps et fort bien. Mais la peinture du versant français, celle de la Savoie et de la Haute-Provence ne forme qu'un chapitre récent de l'histoire de l'art. La passionnante enluminure à la cour d'Amédée et de son fils Louis, entre 1425 et 1460 environ, commence à être analysée de près, grâce à Jean Porcher, à Andreina Griseri et à Sheila Edmunds (1). Il en est de même de la peinture murale dont des exemples nombreux mais de caractère nettement archaïsant et provincial ont survécu aux destructions dans les hautes vallées savoisiennes et provençales, itinéraires séculaires de commerce et de pèlerinage; ici, notre reconnaissance est due surtout à Marguerite Roques, François Enaud, Clément Gardet, Georg Troescher (2). Par contre, la recherche de peintures sur panneau (retables d'église, tableaux de dévotion privée, portraits indépendants) reste relativement délaissée. Détruite ou déracinée, dispersée de par le monde, ses exemples n'offrent et n'offriront sans doute encore longtemps qu'une liste d'œuvres disparates. C'est seulement en augmentant avec patience leur groupe qu'on finira par distinguer quelques traits d'une tradition commune, d'un enchaînement régional. Unité qu'on commence à entrevoir dans les enluminures des manuscrits produits pour les ducs de Savoie, pour les membres de la famille de Saluces leurs féaux, pour des prélats tels que Jean de Montchenu dont le charmant chansonnier en forme de cœur a été rendu familier grâce à Jean Porcher. Une unité plus évidente marque les fresques d'Abondance, de Lanslevillard, de Saint-Etienne-de-Tinée, d'Auron, de Venanson, de Luceram et de La Brigue, pour ne mentionner que les plus importantes.

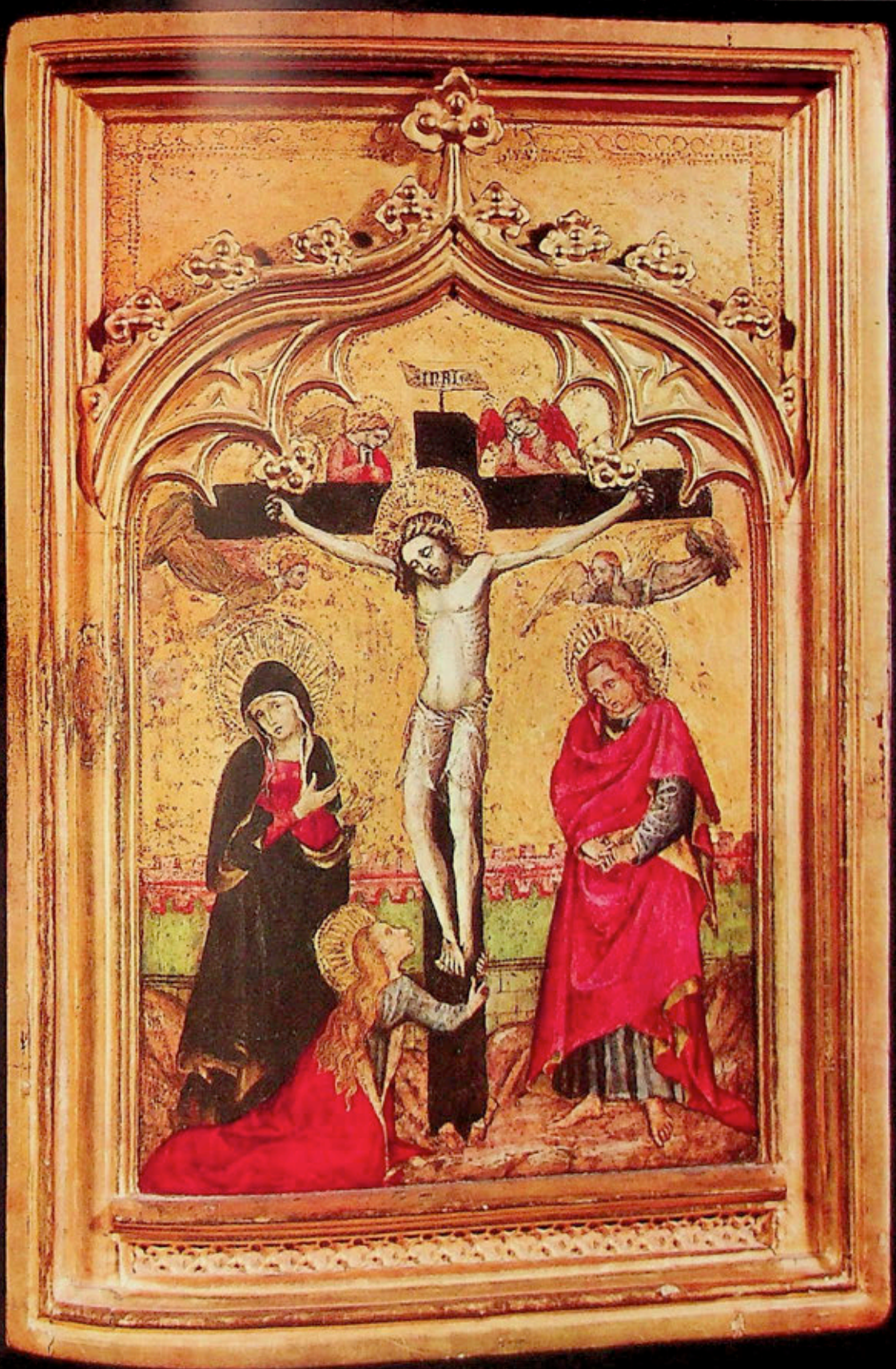
1

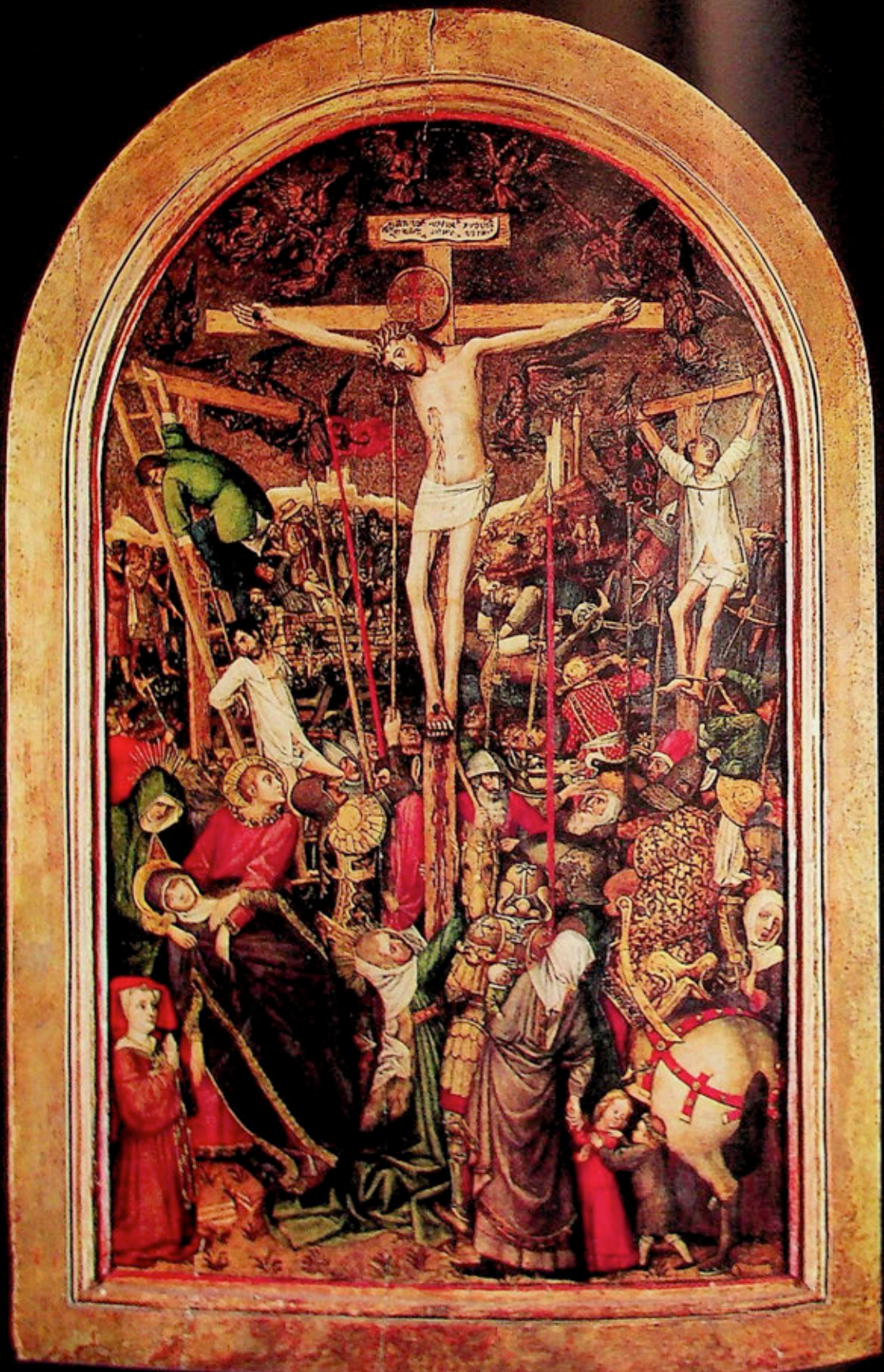
1 *Jacopino Cietario: « Le Calvaire ». Partie centrale d'un triptyque sur verre. 1460. Turin, Museo Civico.*
2 *« Saint Jean ». Détail du « Calvaire » de l'Abbaye d'Hautecombe (fig. 4).*
3 *Giacomo Jaquerio: « Saint Jean ». Détail d'une fresque dans la sacristie de l'abbaye de Rauverso (Piémont).*
4 *« Le Calvaire ». Peinture sur bois. Abbaye d'Hautecombe.*

Le mérite d'avoir renouvelé récemment l'intérêt pour la peinture en Savoie au XVe siècle, dans son ensemble, panneaux compris, revient à Marguerite Roques que suivirent Clément Gardet et Georg Troescher (3). Le premier et le dernier de ces auteurs ont fait connaître quelques tableaux inédits qui sont, soit par leur ancienne provenance, soit par leur sujet, soit par leur style, liés au territoire du Duché de Savoie. Cet effort sera continué dans l'étude qui commence ici et dans une autre qui la suivra.

Comme pour toute la peinture de l'Europe en deçà des Alpes, dans la première moitié du XVe siècle, la considération primordiale et la plus fertile c'est la distinction dans la production savoyarde entre les œuvres encore déterminées par le courant du gothique international voué à la poésie de l'imaginaire et celles qui adhèrent au nouveau réalisme flamand, voué à la fascinante beauté de notre monde conçu tout entier comme le receptacle de l'esprit divin. L'apparition vers 1420-1430 de ce regard qui mire l'image intégrale de la vie est un événement capital. L'attitude de chaque artiste par rapport à cette nouveauté est le premier problème historique à envisager. Bien entendu, comme c'est le cas de tous les « courants » que l'histoire isole dans le flux continu de la vie, les passages entre l'art du gothique tardif et l'*ars nova* sont nombreux et subtils. Ils s'échelonnent sur plusieurs générations; dans bien des pays, la transition persiste au-delà du milieu du siècle. En Savoie, comme sur le Rhin Supérieur, l'impact des nouveautés s'observe relativement tôt, dans les années 1435-1440. Il marquera des œuvres de transition jusqu'aux années 1450-1460 environ.

Sur le versant français, le gothique international est représenté dans toute sa pureté et sa force poétique par les étonnantes enluminures de l'*Apocalypse* conservée à l'Escorial, où elles sont revenues après une longue fugue facilitée par la guerre civile. Une documentation abondante assure leur paternité à Jean Bapteur « de Fribourg » (en Suisse), aidé de Perronet Lamy originaire probablement de Saint-Claude-en-Bresse, alors partie du Duché de Savoie. Bapteur était peintre ducal en


INRI



titre, il avait la charge habituelle de tous les travaux de peinture que la cour lui demandait. Commencée en 1428, l'exécution des enluminures en souffrit, elle se prolongea jusqu'en 1435. Depuis trois ans Lamy apportait sa collaboration, laquelle concernait surtout l'ornementation des marges. Les deux artistes semblent avoir travaillé sous pression, souvent de nuit en employant force bougies de cire de la meilleure qualité, dont le fournisseur et le prix nous sont connus. Ces œuvres ont fait l'objet d'études sérieuses, de même que les peintures murales du versant français, parmi lesquelles celles d'Abondance sont les plus fines et les plus anciennes (leur style et leur costume les font dater environ 1425 au plus tard).

Par contre, aucun panneau savoyard du courant gothique n'a été jusqu'à présent publié. Un petit *Calvaire* appartenant à l'Abbaye d'Hautecombe, qui contemple les eaux et les monts du lac du Bourget, le mérite certainement par sa beauté (fig. 4). Il est peint sur un panneau dans lequel est sculpté son cadre d'origine, finement mouluré et gravé. Cette conjonction du cadre d'aspect architectural avec une peinture précieuse comme une enluminure est un trait caractéristique du tableau de style international qui se présente d'habitude comme un précieux objet d'art. Avant la Révolution (qui frappa Hautecombe en 1792), le panneau formait la porte de l'ancien tabernacle du maître autel de l'église abbatiale (4); les traces de la serrure se voient toujours sur le cadre. Il est donc fort probable que sa présence dans cette antique nécropole des comtes, des ducs et de la haute noblesse de Savoie soit ancienne, qu'elle remonte au XVe siècle. En tout cas, sa qualité garantit une commande émanant d'un personnage important, ecclésiastique ou laïque. Le véritable sujet représenté n'est pas la *Crucifixion* mais le *Calvaire*, deux grands thèmes trop souvent confondus. Le premier montre l'événement, l'action, des participants nombreux. Dans le second, le Christ en croix apparaît mort après la Crucifixion. Après le départ des bourreaux et de la foule, il se dresse dans le silence et la solitude du monticule du Calvaire; seuls restent auprès de lui sa Mère et Saint Jean l'Evangéliste, disciple bien-aimé, unique témoin parmi les apôtres de la Crucifixion; parfois, la Madeleine partage ce privilège. Qu'il soit dramatiquement animé ou d'une douleur immobile, le *Calvaire* tend à se distinguer nettement de la *Crucifixion*, à opposer à son caractère narratif un caractère iconique, à devenir une image où l'émotion chrétienne, se passant de tout pittoresque, n'appelle que la pitié, l'adoration et la méditation. A Hautecombe, la Vierge nous regarde douloureusement et montre de ses deux mains le sacrifice consenti pour l'humanité par son Fils. C'est là une invention très personnelle, elle honore l'artiste. Saint Jean, la tête baissée, tord ses mains. La Madeleine embrasse passionément la croix et semble joindre sa plainte aux pleurs éperdus de quatre angelots. Le sujet du *Calvaire* était particulièrement approprié aux monastères. Au XVe siècle, il ornait chaque cellule des Chartreux à Champmol (ce modèle des nécropoles ducales) et on le trouvait dans chaque cellule des Dominicains à Saint Marc de Florence.

On a pensé — et je partageais cette opinion — que le tableau à Hautecombe pouvait être un produit particulièrement fin d'un atelier du royaume d'Aragon; de la Catalogne, de Valence, du Roussillon ou de Majorque. Car c'est dans ces pays qu'on retrouve la muraille crénelée (celle de Jérusalem) dans le fond de certains *Calvaires* ou certaines *Crucifixions* (5). Mais un examen récent du panneau à Hautecombe et une étude plus approfondie de la peinture savoyarde et piémontaise me persuadent que le rapprochement avec l'Espagne était superficiel. La localisation des ouvrages de style international exige, de par la nature même de cet art fort bien nommé, une analyse particulièrement minutieuse et des rapprochements précis. Vérification faite, la muraille, surtout crénelée et souvent rouge, est au moins aussi fréquente dans le Duché de Savoie, sur les deux versants des Alpes, qu'elle ne l'est en Espagne. Elle y fait partie d'une tradition continue depuis la fin du XIVe siècle (panneau à l'Hôpital de Moncalieri, vers 1390). On la voit au Piémont dans les ouvrages du Crémonais Cristoforo de Moretti (*Calvaire* autrefois à Berlin, Deutsches Museum, nº 1889, détruit) et de Jacopino Cietario (1460) (fig. 1), et au voisinage du Piémont, à Gênes, elle apparaît dans les deux tableaux connus de Giovanni da Pisa (l'un d'eux daté de 1423) (6). Dans le dernier quart du siècle, ce motif est courant non seulement au Piémont (*Retable* de Giovanni Canavesio, l'auteur des fresques de Brigue, 1491; *Retable* de Jacopo Pitterio d'Alexandrie, 1495; les deux à la Pinacothèque de Turin) mais également en Provence Orientale (fresque à Venanson, 1481, par Jean Baleison de Demonte; Louis Bréa, *Retable de S. Bartolomeo degli Armeni*, 1481, Gênes, Palazzo Bianco; *Retable* de l'Eglise de Bouyon (A.-M.) d'un anonyme niçois). Toutes ces œuvres, sans exception, sont archaïsantes; ce qui suggère que ce motif était courant dans la première moitié du siècle. Dans la plupart de ces exemples, la Madeleine est également au pied de la Croix et saint Jean tord les mains (fig. 1). Ce type de *Calvaire* à quatre personnages apparaît au début du XIVe siècle dans la peinture florentine et siennoise. C'est sans doute de cette source commune qu'il pénétra tant en Lombardie et au Piémont qu'au royaume d'Aragon. Ainsi sont assurées les racines locales de la composition entière telle qu'elle apparaît à Hautecombe. Il en est de même des détails. C'est de Giacomo Jaquerio, le grand coryphée du gothique international dans le Duché, que dérive le type juvénile, tendre et pensif et saint Jean (fig. 2 et 3). Mais l'auteur du *Calvaire* est un artiste plus avancé que Jaquerio, il puise directement dans l'art des enlumineurs franco-flamands et il en profite pleinement (7). Ses figures et leur drapé sont modelés avec un relief plus détaillé, plus riche; il est plus sensible au jeu de la lumière sur le volume. Aussi, se situe-t-il au niveau stylistique de Jean Bapteur qu'il dépasse cependant par la solidité tangible des formes. Et il égale ou presque la plasticité d'une autre œuvre savoyarde (ou piémontaise), l'extraordinaire *Crucifixion* du Musée de Turin (fig. 5), avec laquelle il partage le type de la Vierge, d'une grande distinction latine et d'un sentiment qui touche par sa sobre émotion (fig. 6 et 7).

Tout cela autorise à penser que nous sommes à Hautecombe devant une peinture exécutée en Savoie, aux alentours de 1435, à l'époque de l'*Apocalypse* (laissée alors inachevée) et de la *Crucifixion* de Turin qui ne paraît pas postérieure à 1440 environ. La formation de son auteur inconnu, sa culture picturale sont, comme celles de son contemporain Bapteur, essentiellement occidentales, franco-flamandes. Il rivalise avec le Fribourgeois de délicatesse de dessin, de vivacité lyrique du geste, de subtilité dans l'évocation de la vie intérieure. Parmi les panneaux de style international qui nous restent sur le territoire du Duché, il n'y a guère de comparable en qualité que le *Triptyque des marquis de Ceva* peint vers 1425 par Jacques Yverni et envoyé peut-être par lui d'Avignon (Pinacothèque de Turin). Mais ses formes n'ont pas la même densité, la même corporéité bien articulée. Le tableau d'Hautecombe appartient toujours au style international, à sa dernière phase lorsque les personnages encore stylisés par des courbes élégantes et juxtaposées à un fond quasi abstrait ou à un paysage vertical et fabuleux, acquièrent une présence palpable. Par celle-ci, il annonce la *Crucifixion* de Turin, qui elle aussi, par son entassement de cauchemar et son agitation qui fait penser au Maître des Heures de Rohan, appartient au climat visionnaire du gothique international. Mais ici, du moins dans l'état actuel de nos connaissances, apparaît pour la première fois en Savoie l'influence du réalisme flamand qui prête à chaque figure et à chaque pli une énergique fermeté inconnue du peintre du *Calvaire* d'Hautecombe.

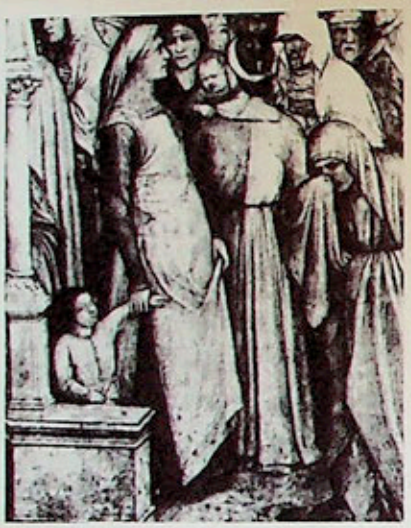
Cette influence vient à n'en pas douter de Robert Campin. Elle ne doit rien aux Van Eyck, quoi qu'on ait affirmé, sans d'ailleurs invoquer la moindre comparaison précise. C'est le moment de parler d'un problème historique du plus vif intérêt pour la peinture française, savoyarde et rhénane. Il s'agit d'une sérieuse probabilité d'un voyage de Campin en Provence et en Savoie. Georg Troescher a récemment développé cette idée avec luxuriance. Idée qui n'est pas neuve, en dépit de ce qu'on pourrait déduire du texte et de la bibliographie de cet auteur (8). En 1954, Léo van Puyvelde, désireux d'attribuer à Campin le fameux *Retable de l'Annonciation* peint entre 1443 et 1445 à Aix-en-Provence — tentative téméraire qui n'entraîna la conviction de personne — eut cependant le mérite de relever une erreur de la biographie du maître tournaisien qui s'est introduite dans les ouvrages qui font autorité sur cet artiste (9).

On a confondu deux condamnations encourues par Campin à Tournai. La première, du 21 mars 1429 (nouveau style), pour des raisons politiques, lui imposait, avec d'autres peines, un pèlerinage à Saint-Gilles dit en Provence (mais situé en réalité au Languedoc, à l'ouest du Rhône). La seconde, pour des raisons d'ordre personnel, suscitée par la malveillance, lui infligeait le bannissement d'un an. C'est cette dernière condamnation qui a été commuée en

5 *« Crucifixion ». Turin, Museo Civico.*
6 *« La Vierge ». Détail du « Calvaire » de l'abbaye d'Hautecombe (fig. 4).*
7 *« La Vierge ». Détail de la Crucifixion du Musée de Turin (fig. 5).*

6
7

8



9

10

amende, grâce à l'intervention de la duchesse Jacqueline de Hainaut-Bavière. De sorte que rien ne s'oppose à ce que, compromis par le rôle assez important qu'il a joué dans la révolution démocratique à Tournai, entre juin 1423 et décembre 1428, Campin ait été obligé par le nouveau gouvernement de prendre la route du Midi de la France. D'autant plus qu'entre le 13 août 1492 (quelques mois après la condamnation) et le 14 septembre 1430, les documents tournaisiens concernant Campin, nombreux par ailleurs, ne mentionnent pas sa présence dans la ville (10). Frappé par l'intérêt de cette mise au point, je la relevai aussitôt, mais sans avoir eu le temps de vérifier tous les renseignements anciens acceptés par Leo van Puyvelde (11).

Le problème est trop ramifié et trop important pour le traiter ici en quelques lignes; je ne manquerai pas de le reprendre dans toute son ampleur. Quelques observations intéressant la Savoie s'imposent cependant. Tout d'abord le pèlerinage méridional de Campin n'a pu commencer, comme l'admettent Leo van Puyvelde et Georg Troescher, en 1428 de notre style. En effet, le texte original de la condamnation est daté du 21 mars 1428, mais l'année finissant à Tournai (comme aux Pays-Bas et en France) à Pâques, et Pâques ne tombant que le 27 mars (12), il s'agit en réalité de l'année 1429 de notre style (13). Cette date est confirmée par le paiement municipal à Campin des ouvrages exécutés pour la ville du 14 mai au 13 août 1429 (14). Elle prouve qu'il s'y trouvait encore en été. Ainsi s'avère caduque l'hypothèse de M. Troescher (qu'il considère volontiers comme une certitude) (15). selon laquelle le *Portrait d'une Dame* de la Coll. Bliss, à Dumbarton Oaks, Washington, qui portait autrefois l'inscription *Aloisia Sabauda* (fig. 16), serait une copie d'un *Portrait de Marie de Savoie*, fille d'Amédée VIII, exécuté par Campin en Savoie. Car cette princesse de 17 ans (et quel copiste réussirait à vieillir si désobligeamment une aussi jeune fille en *Dame* de Washington!) quitta la Savoie dans le courant de l'année 1428, pour rejoindre à Milan son mari, Filippo Maria Visconti, alors que Campin travaillait encore à Tournai.

Tout ce qui reste de cette hypothèse est la probabilité reconnue depuis longtemps que la *Dame* de Dumbarton Oaks est liée à la Savoie, car une réplique de ce tableau conservée dans le Nord de l'Italie, à Vérone, porte la même inscription. Aucune princesse de cette maison n'a porté avant la fin du XV^e^ siècle le prénom d'Alvise, d'Alice ou de Louise (avant Yolande-Louise, première femme de Philibert le Beau morte en 1499, et avant la mère de François I^er^). Mais la tradition obstinément maintenue par deux inscriptions ne saurait être méprisée. La *Dame* de Dumbarton Oaks, trop ruinée aujourd'hui pour décider si elle est un original ou une copie de Campin (je pencherais, en ce qui me concerne, pour la première alternative), peut très bien être une dame savoyarde. Et j'en tirerai des arguments très différents de ceux qu'invoque M. Troescher, pour supposer que Campin ait pu séjourner et travailler en Savoie, à la fin de 1429 ou dans la première partie de 1430.

Parti en automne, il a dû se diriger vers Saint-Gilles par la France royale, à l'ouest du Rhône, car il appartenait au parti populaire d'allégeance française, ses ennemis étaient protégés par le duc de Bourgogne; il est peu probable qu'il ait pu obtenir un sauf-conduit par les domaines bourguignons (16). Une fois son pèlerinage accompli, il a pu passer en Provence, toujours hors d'atteinte bourguignonne. Mais il n'a pas dû s'y arrêter longtemps, il est peu probable qu'il y ait peint: aucune peinture provençale de ce temps ne trahit son influence (17). L'*Annonciation* d'*Aix* qui profite de l'art de Campin est postérieure d'une quinzaine d'années et son auteur n'a pas dû se former en Provence, sa culture est complexe, eyckienne autant que campinienne, et, de plus, bourguignonne. Sans être dépourvues de mécènes et de peintres (Yverni, Guillaume Dombet, Robert Fournier), Avignon et Aix des années 1429-30 ne font pas figure de foyers artistiques capables de retenir un peintre « moderne » de la stature de Campin. La *Vierge Glorieuse* (au Musée d'Aix), peinte par Campin pour un abbé augustin, a pu être destinée à Aix-en-Provence, qui possédait un couvent de cet ordre et où sa provenance semble remonter au XVIII^e^ siècle (18). Mais elle ne contient aucune impression du Midi, elle ne montre aucune trace de la nature et de l'architecture provençales, ce qu'elle n'aurait pas manqué de refléter sous le pinceau d'un réaliste tel que Campin. Elle a pu seulement être commandée par l'abbé augustin rencontré par l'artiste en Provence, et envoyée ensuite des Pays-Bas. Par contre, la cour de Savoie aurait pu attirer Campin, c'était à l'époque de l'illustration de l'*Apocalypse* un brillant centre d'art; ici, je suis pleinement d'accord avec M. Troescher.

Quelle est au juste l'influence de Campin dans la *Crucifixion* de Turin? C'est la plasticité de toutes les formes obtenue par un modelé énergique, mis en œuvre par des accents lumineux et un contour dur. Le mur sur lequel se sont assemblés des spectateurs (19), dans le fond de la scène, est composé de moellons d'un relief stéréoscopique. C'est un véritable aveu de dette vis-à-vis de Campin. Il n'est pas le seul: la donatrice (inconnue) de la *Crucifixion* est inconcevable sans les portraits du Tournaisien (fig. 15 et 16). Il n'est pas sans intérêt de remarquer que les couleurs dont elle est vêtue — coiffe rouge sourd et robe marron doré — sont exactement les mêmes, mais inversées, chez la *Dame* de Washington. L'auteur de la Crucifixion, sans doute un Italien, était d'ailleurs préparé à comprendre l'art campinien, car sa formation comportait des éléments venant d'Altichiero, ce géant du réalisme européen à la fin du XIV^e^ siècle, le peintre qui avança le plus loin sur le chemin menant aux novateurs flamands du début du XV^e^. Au premier plan du panneau de Turin est placée, derrière un guerrier armé, une femme vue de dos, portant un bébé et accompagnée de deux enfants plus grands (fig. 10). On a voulu, non sans romanesque, reconnaître en elle la nourrice des enfants de la Duchesse de Savoie, Anne de Chypre, « protégée par un garde du corps ». Mais ce motif est emprunté à Altichiero, à sa populeuse *Crucifixion* du Santo de Padoue (Chapelle Saint-Jacques), où, à gauche, apparaissent deux femmes avec un bébé et un enfant, et, à droite, au même endroit exactement qu'à Turin, une troisième femme vue de dos, accompagnée d'un petit garçon et « protégée », elle aussi, par deux « gardes du corps » (fig. 10, fig. 8, fig. 9).

Le motif d'Altichiero devait encore frapper Konrad Laib — autre novateur réaliste qui s'adressa au grand prédécesseur italien — qui, en 1457, l'introduisit dans sa *Crucifixion* de Genève. La comparaison avec Altichiero montre en même temps tout le modernisme septentrional du peintre du tableau de Turin: il remplace le bloc statuaire de tradition giottesque par une figure flexible aux drapés plus fermement tubulaires, inspirée des figures vues de dos fréquentes dans les œuvres déjà anciennes de Campin, la *Déposition* du *Triptyque Seilern* ou le *Mariage de la Vierge*, au Prado (fig. 11). La culture campinienne qui, dans la *Crucifixion* turi-

8 *Altichiero: « Femme et enfants ». Détail de la « Crucifixion » (partie gauche). Fresque de la chapelle San Giacomo, dans la basilique du Santo à Padoue.*
9 *Altichiero: « Femme et jeune garçon ». Détail de la Crucifixion (partie droite). Fresque de la chapelle San Giacomo à la basilique du Santo, à Padoue.*
10 *« Femme et enfants ». Détail de la « Crucifixion » du Musée de Turin (fig. 5).*
11 *Robert Campin: « Femme vue de dos ». Détail du « Mariage de la Vierge ». Musée du Prado.*

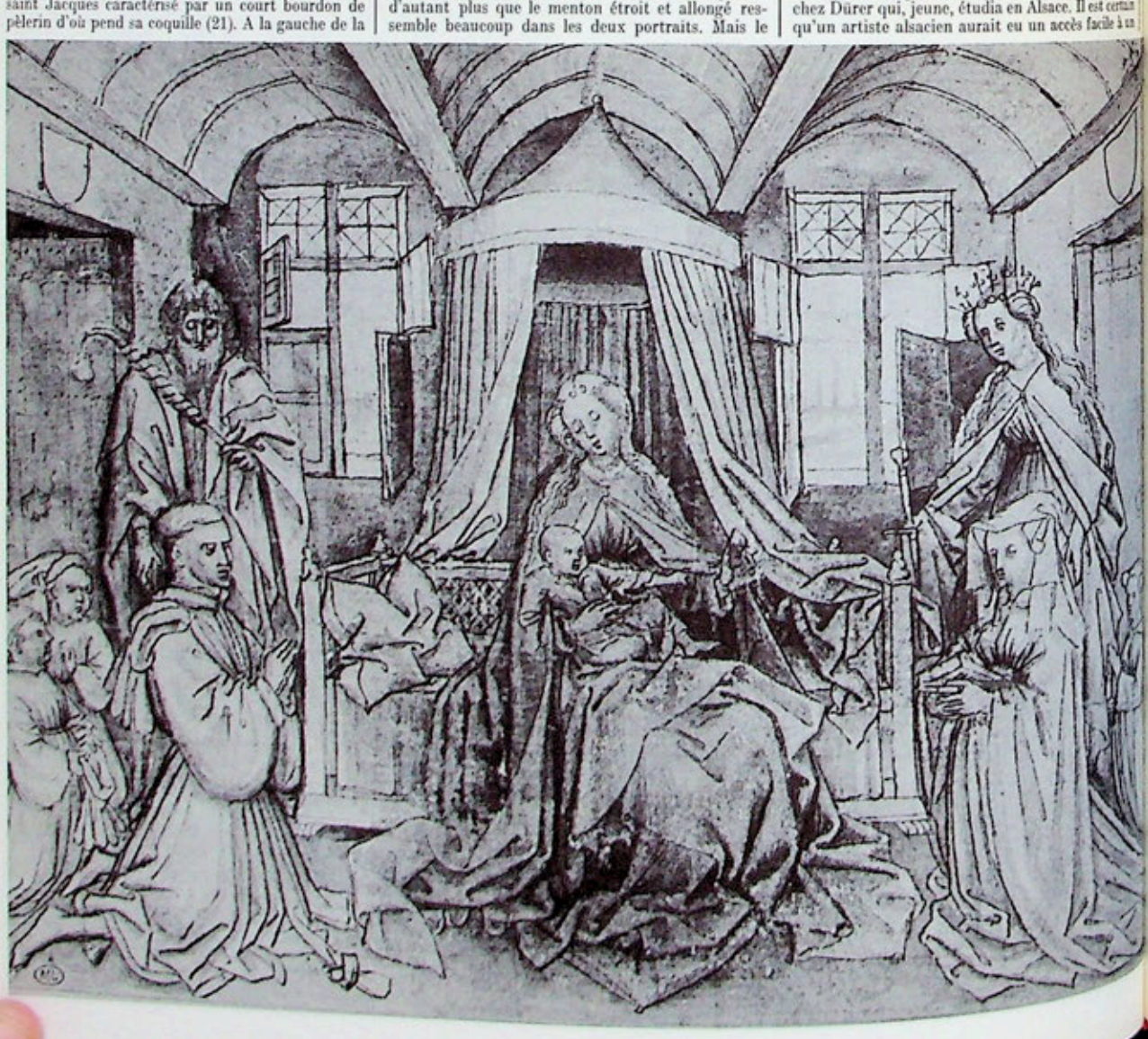
noise, détermine conséquemment le modelé et l'écriture des formes et chasse tout vestige d'agrément curviligne de style international, rend tout à fait arbitraire l'identification de son auteur avec Giacomo Jaquerio et incertaine celle avec Jean Bapteur, dont la seule œuvre connue, l'*Apocalypse de l'Escorial*, le montre, jusqu'en 1434, toujours fidèle à ce style. Mais ce dernier rapprochement a le grand mérite d'établir que le climat catastrophique de la *Crucifixion* est étroitement apparenté à celui de l'*Apocalypse* et que certaines attitudes passionnées (saint Jean) et certains motifs (la foule des spectateurs massée dans le fond) se retrouvent chez Bapteur: il prouve que le tableau turinois est bien savoyard, peint dans l'entourage immédiat de la cour ducale (20).

Il y a peut-être un autre lien encore, pour le moment également hypothétique, entre Campin et la Savoie. Le Musée du Louvre conserve un dessin très connu qui, depuis Hulin de Loo, est considéré avec raison comme une copie d'un important tableau de Campin aujourd'hui disparu (fig. 12). La *Vierge à l'Enfant* y est assise dans une grande chambre, sur un banc et sous un dais qui forment un trône; de part et d'autre, deux saints lui recommandent une famille de donateurs. A la droite de la Vierge, l'homme (un seigneur de grande distinction), accompagné de ses deux jeunes fils, est présenté par saint Jacques caractérisé par un court bourdon de pèlerin d'où pend sa coquille (21). A la gauche de la vierge, sainte Catherine présente une dame accompagnée de sa petite fille. Au-dessus des deux portes sont fixés des écussons d'armes (de forme française), malheureusement vides; le copiste n'a pas cru utile d'en copier les meubles, ce qui fait penser qu'il s'intéressait au tableau pour des raisons purement artistiques — beauté de composition, plasticité de formes — et non iconographiques. Il travaillait d'ailleurs (là-dessus tout le monde est d'accord) aux alentours de 1500, époque éloignée de celle de Campin mais qui appréciait son art particulièrement et qui devait être sensible à l'ample symétrie de cette *Sacra Conversazione* d'allure quasi Renaissance. L'omission d'armoiries rendra bien difficile l'identification des donateurs qui s'appelaient probablement Jacques et Catherine, avaient alors trois enfants, et commandèrent le tableau à Campin aux environs de 1430, comme le suggère le costume (celui surtout de la femme, qui correspond à la période 1425-1435).

En comparant la *Dame* de Washington à la donatrice du dessin (fig. 16 et 12), on est frappé par leur similitude; les deux tiennent leur livre de prières en passant le pouce gauche entre ses pages et leur présentation de trois quarts à gauche est la même. La première supposition qui vient à l'esprit c'est que la *Dame* de Washington ne serait qu'une répétition isolée de la donatrice du tableau perdu; d'autant plus que le menton étroit et allongé ressemble beaucoup dans les deux portraits. Mais le costume, bien que strictement contemporain, n'est pas identique; la gaine du livre manque dans le dessin. Des changements de cet ordre se rencontrent dans les répliques de portraits au XV^e^ siècle. Mais il semble plus prudent d'envisager que la *Dame* de Washington est le portrait de la même personne, non pas tiré du grand tableau, mais répété séparément avec de légères variantes introduites par le peintre délibérément. Quoi qu'il en soit, le lien étroit avec la *Dame* savoyarde de Washington autorise l'idée que le tableau transmis par le dessin du Louvre était destiné à une famille savoyarde. Il est bien singulier que ce tableau soit la seule œuvre importante de Campin dont on ne possède aucune trace directe autre que le dessin du Louvre. Cela fait penser que l'original ne se trouvait pas au XV^e^ siècle aux Pays-Bas mais dans un endroit assez écarté des grands chemins de communication; ce serait une chapelle ou un oratoire seigneurial d'un château dans les Alpes, en Savoie.

Le dessin du Louvre est généralement considéré comme étant d'une main flamande. Je n'exclurais pas une main allemande. Les yeux arrondis en petits cercles, les bouches minuscules, les nez courts et droits sont courants dans les dessins du copiste dit le Maître des Médaillons de Cobourg, très probablement un Alsacien travaillant à l'extrême fin du siècle (fig. 13 et 14). On les rencontre encore chez Dürer qui, jeune, étudia en Alsace. Il est certain qu'un artiste alsacien aurait eu un accès facile à un

12



château savoyard et l'on sait le vif intérêt que les peintres rhénans portaient à l'art de Campin.

Il est possible que la *Crucifixion* de Turin (peinte vers 1435-1440, à en juger par le costume de la donatrice) (22), ne soit pas la seule à témoigner en Savoie de l'influence de Campin. Une belle *Nativité* du Musée de Glasgow (fig. 17) oppose elle aussi la scène figurée d'inspiration campinienne à un paysage de montagnes relativement archaïque. Il est en effet évident qu'elle dépend de la célèbre *Nativité* à Dijon, peinte vers 1420-1425 et, très probablement, comme le croit M. Pierre Quarré, arrivée dans cette ville peu après (fig. 18) (23). Mais la composition combine les éléments habituels de la *Nativité* avec ceux de l'*Adoration des Mages*. Le groupe de deux saints et du donateur prend la place des trois rois,

13 14

12 *Copie d'après Robert Campin : « Vierge à l'Enfant avec saints et donateurs ». Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*
13 *« Donatrice ». Détail de la fig. 12.*
14 *Peintre allemand de la fin du XV^e^ siècle lié « le Maître des médaillons de Cobourg » : « Sainte Ursule ». Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.*
15 *« Donatrice ». Détail de la « Crucifixion » du Musée de Turin (fig. 5).*
16 *Robert Campin : « Portrait d'une dame ». Dumbarton Oaks Collection, Washington.*

15 16

et saint Joseph qui salue les « visiteurs » est tout à fait comparable à celui de l'*Adoration des Mages* de l'entourage de Konrad Witz, au Kunsthaus de Zürich. L'art de Campin est interprété à Glasgow par un peintre qui paraît italien, formé d'abord dans le nord de l'Italie (Lombardie?) et ensuite par l'enluminure franco-flamande et la peinture flamande qu'il aurait connues en Savoie. Ses montagnes (imaginaires comme celle de Campin mais évoquant bien les Alpes) dérivent de la tradition italienne; elles ressemblent à celles de Masolino, sans être aussi schématiques; mais elles trahissent un regard septentrional, attentif à la distinction des teintes que la perspective atmosphérique impose entre les monts verts et les lointains sommets bleuâtres; elles atteignent presque le niveau stylistique des montagnes que Conrad Witz peignit dans son *Saint Christophe* (à Bâle), peut-être dès 1430-1435. Le ciel, à Glasgow, est animé de nuages et tendrement doré à l'horizon, traits caractéristiques dans les années 1440 de nombreux peintres germaniques des régions montagneuses: Witz (*Saint Christophe* et *Pêche Miraculeuse*, 1444), Hans Hirtz (*Jardin des Oliviers*, vers 1445); l'auteur du Retable de Feldbach, au voisinage du lac de Constance (Musée de Frauenfeld, vers 1445-1450); et, en Savoie, les disciples de Witz, l'auteur de la *Pietà Frick* (sans donateur) et celui du *Calvaire avec un cardinal donateur* (Musée de Berlin), tableaux qui paraissent dater de 1440 à 1450 environ. Les architectures de la ville (censée être celle de Bethléhem) se comportent, outre les églises à coupole de type byzantin et des minarets destinés à créer un climat oriental, aucune bâtisse nettement flamande (24). Toutes les maisons pourraient être fort bien piémontaises ou savoyardes; le grand édifice derrière la croix, à droite, avec ses murs roses, son toit relativement plat, sa grande porte et ses fenêtres placées très haut et encadrées de blanc, telles qu'on les voit au château de Ripaille a décidément un air alpestre (25). L'enfant Jésus, à la tête grande, au cou très court, au corps allongé, est du type lombard qui persistera depuis Giovannino de Grassi jusqu'à Cristoforo Moretti. Il n'est pas sans parenté avec le type de Gentile da Fabriano (26) et la tête du donateur, peut-être la partie la plus belle du tableau, rappelle également par son modelé moelleux et légèrement luisant les visages de ce peintre. Une particularité iconographique se retrouve dans la tradition piémontaise: le bœuf s'agenouille pieusement tandis que, rebelle au miracle, l'âne détourne la tête et brait. Il n'y a là nullement « incongruité dans ce monde de poésie » (27) mais une pensée bien pesée, et Piero della Francesca, dans sa *Nativité* de Londres, ne la dédaignera pas (28). Erwin Panofsky lui consacrera un de ses admirables commentaires qui valent des essais (29). Ce fut précisément saint Jérôme, présent dans le tableau de Glasgow, qui a vu dans l'âne le symbole de l'Ancien Testament et, dans le bœuf, celui du Nouveau. Les artistes septentrionaux, franco-flamands (30) et flamands, furent les premiers à souligner le contraste entre les deux animaux, en faisant le bœuf plier ses pattes tandis que l'âne reste debout, têtu. L'entourage de Campin nous en fournit un exemple dans la *Nativité* de son élève Jacques Daret (Coll. Thyssen, Lugano). L'âne qui brait apparaît dans une peinture savoyarde incontestable — dans l'*Adoration des Mages* des *Heures du duc Louis de Savoie* (fol. 51 v°), enluminure exécutée probablement vers 1440-1445. Il se retrouvera très fréquemment au Piémont où il a pénétré (comme d'ailleurs dans l'œuvre de Piero della Francesca) des sources flamandes. J'en ai énuméré de nombreux exemples parmi lesquels — chez Gerolamo Giovenone et chez quelques anonymes piémontais — l'âne pousse l'irrévérence jusqu'à braire. Le Flamand Josse Lieferinxe, qui travaillait en Provence, a pu hériter de ce motif tant de la tradition flamande que du Piémont ou de la Savoie avec lesquels il avait des liens (31).

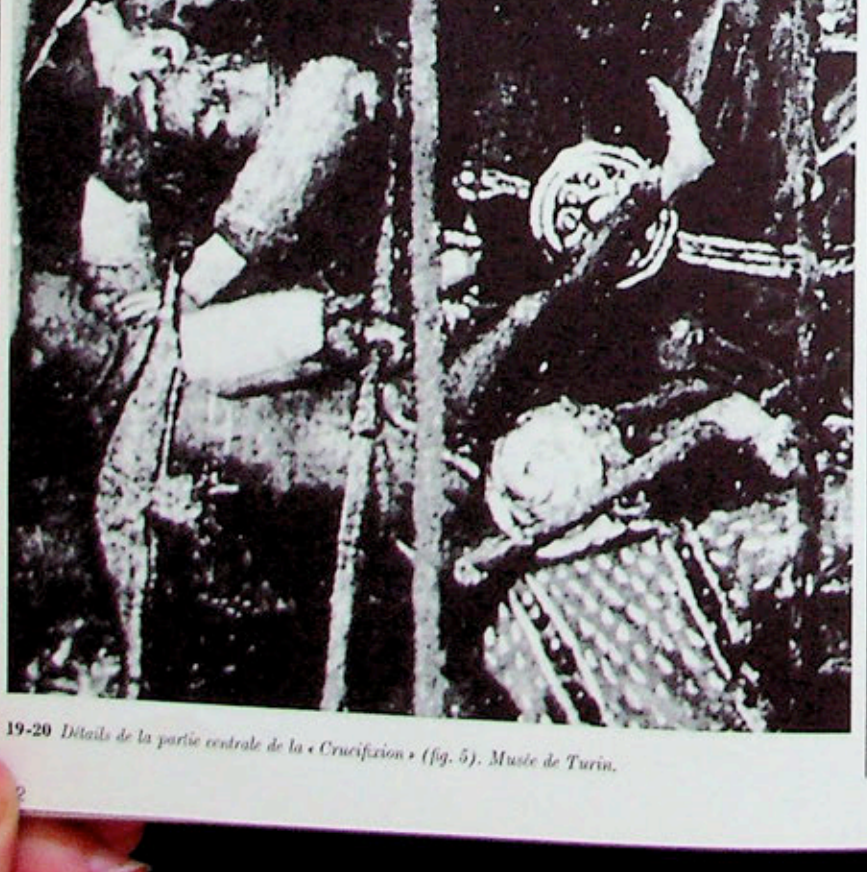
Les raisons ne manquent donc pas pour situer le tableau de Glasgow au Piémont, ou, mieux encore, en Savoie, ce qui expliquerait le résidu du gothique international franco-flamand proche des Limbourg perceptible dans la stylisation curviligne des plis et dans la délicatesse courtoise des gestes (32). Il est évident que l'identité du donateur jouerait un rôle dans la localisation de la peinture. C'est un jeune cardinal; son chapeau est posé à terre, à l'avant-plan, très en évidence. Il est protégé non seulement par saint Jérôme (escorté de son lion fort gourmé) — patron naturel des cardinaux — mais aussi par saint Grégoire le Grand, pape, qui lui pose la main sur la tête (33). Parmi les cardinaux de la première moitié du siècle, Domenico Capranica avait des raisons particulières pour se mettre sous ce double patronage. Né en 1400, évêque de Fermo, il fut créé cardinal par le pape Martin V, dès 1423; mais son jeune âge fit que la publication n'en a été faite que sept ans plus tard. Le pontife suivant, Eugène IV, refusa de confirmer la nomination. Capranica s'adressa aux ennemis du pape; il se réfugia d'abord auprès de Filippo Maria Visconti à Milan, puis auprès du Concile de Bâle. Il était alors ruiné car le pape séquestra tous ses biens; si bien qu'il dut congédier son jeune secrétaire, le brillant Enea Silvio Piccolomini. En 1432, le Concile confirma sa nomination et Capranica parut bientôt à Florence coiffé du chapeau rouge, au grand mécontentement d'Eugène IV. Il défendit ce privilège au cours de chaudes discussions juridiques; on voit qu'il tenait au chapeau. Les fluctuations de la politique et la valeur de Capranica, grand juriste et théologien, amenèrent la réconciliation et la restitution des biens. En 1444, lorsque la mort de Niccolo Albergati rendit vacante la symbolique paroisse de Sainte-Croix de Jérusalem, Capranica en devint le titulaire. Or, la situation faisait de saint Jérôme le premier titulaire de Sainte-Croix et, en même temps, elle situait dans cette église romaine la miraculeuse apparition du Christ au cours d'une messe célébrée par saint Grégoire. Conjonction frappante, qui justifierait parfaitement le double patronage du cardinal à Glasgow. Tandis que son séjour à Bâle expliquerait le choix d'un peintre d'une région alpestre; on sait que des artistes sont venus à Bâle pendant le Concile, pour solliciter des commandes. La dévotion de Capranica à saint Grégoire pourrait avoir des raisons supplémentaires et plus anciennes; comme le grand pape qui transforma son palais familial sur le Monte Cellio en monastère bénédictin, le jeune prélat fonda, en 1417, dans un de ses palais, un collège pour des étudiants pauvres, dont le statut devint rapidement le modèle pour des institutions analogues; et saint Grégoire était le patron des savants. Dans l'hypothèse que nous ayons à Glasgow Domenico Capranica, la date du tableau serait 1444 ou peu après; il aurait été commandé pour commémorer l'accession au titre de Sainte-Croix de Jérusalem. Le cardinal avait alors 44 ans. Celui du tableau paraît nettement plus jeune. Cependant, lorsqu'on se souvient que Capranica a été nommé cardinal à l'âge de 23 ans et qu'il ne cessa de lutter pour que cette distinction précoce fût confirmée par deux fois, en 1430 et 1432; et lorsqu'on

17 « *La Nativité.* » *Musée de Glasgow.*
18 *Robert Campin:* « *La Nativité.* » *Musée de Dijon.*

18

19

20



19-20 *Détails de la partie centrale de la « Crucifixion » (fig. 5). Musée de Turin.*

le voit suivre les traces de saint Grégoire en feuilletant son collège à 17 ans, un rajeunissement déduit du portrait, remontant à l'époque de la nomination, ne paraît pas invraisemblable.

Quoi qu'il en soit du donateur, on a vu que l'iconographie et le style du tableau autorisent sa localisation dans le Duché de Savoie et une date d'exécution dans les années 1440. Dans son ensemble, en dépit des traces du style international, en dépit des montagnes encore schématiques, la *Nativité* de Glasgow appartient déjà au réalisme moderne. La représentation de l'espace tend à l'homogénéité, le passage entre le plan de la scène humaine et le paysage du fond est continu, l'horizon est plus bas que chez Campin. Tout cela rend cette peinture plus avancée que la *Crucifixion* de Turin. Elle serait, du moins parmi les panneaux qui subsistent, un incunable savoyard de l'*ars nova*. C'est le moment précis où la peinture savoyarde passe décidément et amplement dans les récentes ressources modernes. Pour s'en rendre compte, il faudra étudier ses rapports avec l'art de Conrad Witz et s'adresser à l'enluminure, dont le monument capital sont les *Heures du duc Louis*.

NOTES

1 J. Porcher, Les enlumineurs des ducs de Savoie, Revue de Savoie, IV, 1955, p. 235-241; *Idem*, Cat. de l'Exp. Manuscrits à peintures du XIII^e^ au XV^e^ siècle, Paris, 1955, p. 141-142; A. Griseri, Paragone, n° 115 (1959), n° 129 (1960), n° 161 (1963; *Idem*, Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte, ed. Pozzo, Turin, n. d. (1966?), avec une bibliographie fort complète; S. Edmunds, Art Bulletin, XLVI, 1965, p. 127-141; *Idem*, Art Quaterly, XXVI, 1964. Miss Edmunds a également étudié (manuscrit) un *Livre d'Heures* à l'usage de Rome, acquis en 1966 pour le musée de Chambéry grâce à la perspicacité de M. Jacques Manoury, son conservateur; elle le date de 1443 environ et en attribue l'illustration à Perronet Lamy dont elle a déjà groupé plusieurs ouvrages. Voir aussi C. Gardet, le Livre d'Heures du duc Louis de Savoie, 1959; R. Carita, La pittura nel ducato di Amedeo VIII, Bol. d'Arte, fasc. 2 et 3, 1956; L. Mallé, Elementi di Cultura francese nella pittura tarda in Piemonte, in Scritti... in onore di Lionello Venturi, I, 1956; Enrico di Castelnuevo, Arte Antica e Moderna, N° 13-16, 1961; *Idem*, Tuttitalia, V (Novare-Florence), 1961; *Idem*, Art de France, I, 1961.

2 Marguerite Roques, Les peintures murales du sud-est de la France, 1961; *idem*, Les apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France, 1963; F. Enaud, Art de France, II, 1962, p. 95 suiv.; C. Gardet, De la peinture du Moyen Age en Savoie, 2 vol. parus, 1965 et 1966; G. Troescher, Burgundische Malerei, 1966, et particulier le chapitre Savoye und der Alpenland, p. 25[illegible] 354.

3 M. Roques, *op. cit*, 1963, les chapitres II (p. 95-119) et III (p. 223-234). Les ouvrages de C. Gardet et de G. Troesches sont cités dans la note ci-dessus.

4 Bois. Dimensions avec le cadre: 43×30 cm. Dimensions de la peinture: 29×21 cm. Renseignements puisés dans l'ouvrage de Dom Jean Deshusses, Tableaux anciens de l'abbaye d'Hautecombe, 1951, p. 4, que je remercie beaucoup des facilités qu'il a bien voulu me donner dans l'étude du tableau.

5 Notamment dans les œuvres des Serra, de l'entourage de B. Martorell, de Ramon Destorrents, de Pedro Espalargues, et d'autres, anonymes, à Palma de Majorque. Voir les repr. *in* post, A. Hist. of Spanish Painting, II, fig. 160, 185, 215; IV, 2, fig. 228; VI, 2, fig. 216; *in* José Gudiol Ricart, Ars Hispaniae, Pintura gótica, 1955, fig. 42; *in* José Camon Aznar, Summa Artis, vol. XXII, pintura medieval espanola, 1966, fig. 15[illegible] 177, 248, 273, 285.

6 Voir les repr. *in* A. Griseri, Jaquerio, n. 43, fig. 18; *in* Verlorene Werke der Malerei (1939-1945), éd. F. A. Ackermans, Munich, 1965, pl. 214 (toujours attribué à l'Ecole française v. 1400); *in* Berenson, Central Italian Schools, 1968, II, pl. 481 et 484.

7 La culture française de Jaquerio reste à préciser davantage. En tout cas, elle ne doit rien aux gravures sur bois du début du XV^e^ siècle, représentant la Manne au Calvaire et le *Jardin des Oliviers*, invoquées par A. Griseri (Paragone, n° 161, fig. 2 a et 3 a, et Jaquerio, pl. 54 et fig. 37). Car ces xylographies ne sont pas françaises mais sont considérées avec raison comme

germaniques, de
sont très proba
Christ tiré par
orbi des soldat
Oliviers sont t
même de leur s
enferme les plu
les tableaux on
spirituel de la
à l'anverso est
climat expressio
c'est que l'influe
dernières année
arrivé de la Bas

8 G. Troescher,
Idem, Die Bil
Berliner Musee
graphie dans ce
ignore l'article
paru dès 1954
important de
articles parus d
de Tarascon, p.
1964, (*Josse L*
traitent des rap
part et l'art
M. Troescher
l'article fondam
in The Art Bu
rigoureusement
jeunesse de H
forcément son

9 L. van Puyv
p. 145-162.

10 Le dernier
un paiement
Campin, point
vermillon deux
des ouvrages
tournaisien sui
municipal « à
fachon, taille
de la ville faic
mil IIII^c^ et XX
soignes et autr
fait à lui. « E
Grande Proces
14 septembre
le dit M. Troes
donner des rais
par Maurice
Bourges, Socié
1958, p. 352-
« Troubles de
de Tournai, m
Paul Rolland,
sculpteurs, Bru
M. Theodore
et réuni ces re

11 La Pieta de
note 24.

12 Voir la ta
ducs de Bourg

13 C'est égale
D'ailleurs Cam
pour la bonne
se termina à T
14 décembre
institua le règ

14 Voir note

15 *Op. cit.* 19
p. 107.

16 M. Troesch
aussi la moins
Nativité de Ca
ouvrage peint
de la présence
laquelle, selon
Gilles, ville
tableau. Mais
Aucun histori
exécution la m
laps de temps
de 1430 à 143
tard.

17 L'influence
gouvernaux
l'artiste, mais
1430, le peint

germaniques, de la partie méridionale de l'empire. Elles sont très probablement salzbourgeoises. Le motif du Christ tiré par la corde dans la *Marche au Calvaire* et celui des soldats faisant irruption dans le *Jardin des Oliviers* sont typiquement germaniques. Il en est de même de leur style: le simple trait continu qui trace et enferme les plis, est introuvable dans les enluminures, les tableaux ou les vitraux français du temps. Le climat spirituel de la célèbre *Marche au Calvaire* de Jaquerio à Ranverso est germanique. Et s'il se rapproche du climat expressionniste de certaines peintures de Valence, c'est que l'influence germanique y a été importée, dès les dernières années du XIVe siècle, par Marzal de Sax, arrivé de la Basse Saxe.

8 G. Troescher, Burgundische Malerei, 1966, p. 347-349; *Hbm*, Die Bilgerfahrt der R. Campin, Jahrbuch d. Berliner Museen, IX, 1967, p. 100 et suiv. La bibliographie dans ces deux ouvrages est fort incomplète: elle ignore l'article de L. Van Puyvelde (voir note suivante) paru dès 1954 dans la Gazette des Beaux-Arts; le livre important de Mademoiselle Roques, paru en 1963; les articles parus dans la Revue des Arts, en 1955 (*La Pietà de Tarascon*, p. 25-46) et dans la *Revue du Louvre*, en 1964, (*Josse Lieferinde, peintre provençal*, p. 1-22) qui traitent des rapports entre la peinture provençale d'une part et l'art de Campin et la Savoie d'autre part. M. Troescher n'a malheureusement pas pu consulter l'article fondamental de Theodore Feder paru en 1966 in The Art Bulletin, XLVIII, p. 416-431, une collation rigoureusement critique des documents concernant la jeunesse de Roger van der Weyden (et intéressant brièvement son maître Campin).

9 L. van Puyvelde, Gaz. des Beaux-Arts., octobre 1954, p. 145-162.

10 Le dernier document tournaisien de l'année 1429 est un paiement que la ville effectue « à maistre Robert Campin, pointre, pour avoir revernit et repeint de vermillon deux escus, etc... », consigné dans le compte des ouvrages du 14 mai au 13 août 1429. Le texte tournaisien suivant, qui le concerne, est le paiement municipal « à maistre Robert Campin, pointre, pour le fachon, taille et dorure de la fierte (châsse, reliquaire) de la ville faicte et portée à la procession en cest an mil IIIIc et XXX, ensemble le ensengnes des menestries, soignes et autres semblables, pour tout et par marchié fait à lui. » Extrait du Compte général de 1430. Or la Grande Procession annuelle avait lieu à Tournai, le 14 septembre (et non « im Spaten Frühjahr 1430 » comme le dit M. Troescher) (*op. cit.* 1967, note 3, p. 105 sans en donner des raisons). La date du 14 septembre est fournie par Maurice Houtart, les Tournaisiens et le roi de Bourges, Société historique de Tournai, annales, t. XII, 1968, p. 352-353; par le chroniqueur anonyme des « Troubles de Tournai », Société historique et littéraire de Tournai, mémoires, t. XVII, 1882, p. 295-330; et par Paul Rolland, Les primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs, Bruxelles, 1932, p. 19. Je remercie vivement M. Theodore Feder, qui, sur ma demande, a recherché et réuni ces renseignements.

11 La Pieta de Tarascon, la Revue des Arts, 1955, p. 35, note 24.

12 Voir la table des dates de Pâques *in* Laborde, les ducs de Bourgogne, 1849, I, introduction page XV.

13 C'est également ce qu'admet M. Feder (*op. cit.* p. 425). D'ailleurs Campin ne pouvait être condamné plus tôt, pour la bonne raison que la période révolutionnaire ne se termina à Tournai que lorsque le décret municipal du 14 décembre 1428, autorisa le retour des émigrés, ce qui instaura le règne des ennemis de Campin.

14 Voir note 10 ci-dessus.

15 *Op. cit.* 1966, p. 348 et 418, note 51; *op cit.* 1967, p. 107.

16 M. Troescher adopte l'hypothèse la plus facile mais aussi la moins vraisemblable. Pour lui, la présence de la *Nativité* de Campin à Dijon suffit pour y reconnaître un ouvrage peint en route vers le sud. Il en serait de même de la présence à Aix-en-Provence de la *Vierge Glorieuse*, laquelle, selon M. Troescher, aurait été exécutée à Saint-Gilles, ville qui serait représentée dans le fond du tableau. Mais le style des deux tableaux diffère nettement. Aucun historien de Campin n'a songé à situer leur exécution la même année; la plupart les séparent par un laps de temps de 10 ans au moins, en datant la *Nativité* de 1420 à 1425 environ et la *Vierge* vers 1432 ou plus tard.

17 L'influence de Campin a pu pénétrer dans les ateliers provençaux l'année même du présumé voyage de l'artiste, mais elle est venue directement de Tournai. En 1430, le peintre Arnolet de Catz, originaire du diocèse d'Utrecht mais très probablement formé à Tournai (où Arnolet est cité maître en 1423 et d'où il disparaît ensuite) épousa une des filles du maître Guillaume Dombet et s'associa à celui-ci dans l'exploitation de son atelier en Avignon. Les œuvres sorties de l'atelier de Dombet, les vitraux d'Aix (1444) et la *Pietà de Tarascon* (1457) montrent en effet une influence campinienne. Mais elle vient surtout des peintures anciennes du maître qui datent de 1415 environ et qui ont pu impressionner Arnolet à Tournai; tel le *Triptyque Seilern*. Aucun écho de la *Nativité* de Dijon ni de la *Vierge Glorieuse* d'Aix ne se laissent discerner dans ces peintures provençales, d'ailleurs de beaucoup postérieures. Cf. la *Revue des Arts* 1955, p. 25 et suiv., et *La Revue du Louvre* (*La Pieta de Tarascon et les peintres Dombet*), 1966, p. 13 et suiv.

18 Alors que l'abbaye de Saint-Gilles, affiliée à Cluny, était de l'ordre bénédictin (voir note 16 ci-dessus), le religieux qui s'agenouille aux pieds de saint Augustin est un abbé (sa mitre est posée à terre devant lui) portant le vêtement des ermites augustins (manteau noir sur habit blanc). Déjà Hulin de Lov et Panofsky ont ainsi identifié le donateur à Aix. Le couvent des Augustins d'Aix possédait des peintures ainsi que le prouve le *Retable de Portement de Croix* (aujourd'hui dans la chapelle de l'hôpital). Quant à la provenance de la *Vierge Glorieuse*, entrée au musée d'Aix en 1809, elle a fait partie de la collection de Bourguignon Fabregoules né en 1747 qui a pu l'acquérir avant ou pendant la Révolution. Je dois ces deux derniers renseignements à M. Malbos, conservateur du musée d'Aix, que je remercie de son aide.

19 Dans le fond de paysage, derrière la foule nombreuse et habituelle groupée autour du Christ sur la Croix, apparaissent des scènes exceptionnelles: un soldat tombé à terre est férocement assassiné par un autre et dépouillé de ses vêtements par un troisième; un archer s'apprête froidement à tirer sur un soldat qui le menace de sa masse d'armes; tout cela se passe devant une foule de spectateurs debout ou assis sur un mur de maçonnerie, animés ou indifférent comme des spectateurs au théâtre. Il est naturel qu'on ait pensé à une allusion au déchirement de la Chrétienté par le schisme, dans ce cas, le tableau correspond à l'époque de l'anti-pape Félix V (1439-1449). Mais les scènes de violence évoqueraient plutôt les guerres hussites, auxquelles le Concile de Bâle assistait pendant longtemps impuissant; elles ne se terminèrent qu'en 1434-1435 (fig. 19 et 20).

20 Nous devons cette précision à Andreina Griseri, *opera cit.*, où l'on trouve des reproduction en couleurs du tableau. On trouve des détails intéressants dans le catalogue, I Dipinti del Museo d'Arte Antica, Museo Civico, Turin, 1963, p. 113-114, où Luigi Mallé crut devoir garder l'attribution du tableau à Jaquerio.

21 F. Winkler (Master Drawings, New York, vol. 3, n° 2, 1965, p. 155) y a voulu reconnaître un dessin de Francke van der Stockt en le reproduisant à côté d'autres dessins qui ne sont cependant pas de la même technique ni de la même main. Il identifia le saint au bourdon comme saint Roger, sans en donner la raison; les représentations de ce saint au Moyen Age doivent être d'une rareté extrême; pour ma part, je n'ai pas réussi à en retrouver une seule. Pourtant, ce saint tient incontestablement un court bourdon de pèlerin entouré de bandes d'étoffe ou de cuir (qui en facilitent la prise), comme l'est le bourdon que tient John Lydgate vêtu en pèlerin de saint Jacques et présentant son poème « Le Pèlerin » à Thomas Montacute, Earl of Salisbury (Brit. Mus. Harley MS. 4826, f. 1); et comme l'est celui que tient saint Jacques dans le *Mariage mystique de sainte Catherine*, dessin dépendant de Jan van Eyck, au musée germanique de Nuremberg (Hz, 3929); repr. *in* F. Zink, Die Deutschen Handzeichnungen, 1968, p. 52, où ce dessin est catalogué de façon surprenante comme ouest-allemand et où saint Jacques, qui fait pendant à une sainte, est décrit comme « un pèlerin ». Dans le dessin du Louvre, l'objet qui est accroché au bourdon est une gourde de pèlerin (en forme de poire) telle que la montrent de nombreuses représentations de saint Jacques gravées ou sculptées (voir p. ex. la statue de l'église d'Ardes (Puy-de-Dôme) repr. *in* R. Oursel, Les pèlerins du Moyen Age, 1963, p. 43). Dans le dessin de Nuremberg c'est une coquille qui est accrochée, exactement comme dans le Triptyque Norfolk-Van Beuningen, où le saint est désigné par son nom. Le bourdon court et recourbé en haut comme une canne se voit au milieu du XVe siècle dans les célèbres enluminures des *Heures* dites de la duchesse de Bourgogne, au Musée Condé, à Chantilly (ms. lat. 1362; repr. *in* R. Oursel, *op. cit.* p. 10).

22 Le costume de la Dame, à Dumbarton Oaks (robe plissée à taille haute, col ouvert assez haut, voile posé *horizontalement* sur les « cornes », se rapproche de celui de la donatrice du *Retable de l'Agneau*, peinte en 1431 ou 1432. La donatrice de la *Crucifixion* de Turin, porte une coiffe encore analogue mais son col est ouvert plus bas, il est proche de celui de l'épouse de Jan van Eyck, peinte en 1439. Deux personnages dans le fond de la *Crucifixion* portent des chapeaux de paille, larges et plats, mode qui régnait surtout entre 1425 et 1440 (*Triptyque de Mérode*, v. 1425; triptyque rogérien de la coll. Abegg que je daterai volontiers, avec M. Beenken, des années 1435-1440).

23 Non seulement la composition où la place de la Vierge, des bergers et des animaux est analogue, mais saint Joseph, nimbé et digne, le petit reste de mur et les boules de bois à l'avant-plan, à gauche, et la pie sur le toit de la crèche sont fidèles à l'esprit de Campin. La pie dont les bestiaires médiévaux font le bavard messager est parmi les oiseaux sur la crèche de la *Nativité* de Jacques Daret, élève de Campin (1434, coll. Thyssen, Lugano); elle assume un rôle symbolique de messager dans le volet gauche du *Triptyque de Mérode* (The Cloisters, N. Y.) ainsi que l'a expliqué Helmut Nickel, dans son brillant article du Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, avril 1966, p. 243-244.

24 On n'y distingue clairement qu'une seule maison avec un pignon « en escalier » de type flamand. Mais ce pignon se rencontre, également rare, dans les enluminures sûrement savoyardes, celles des *Heures du duc Louis de Savoie* (fol. 58 v° et fol. 191 V°; repr. *in* C. Gardet, *op. cit.*, 1959, pl. IX et XLII).

25 Sa façade, à la grande porte d'entrée et aux fenêtres petites et placées près du toit assez plat est comparable à l'Hospice Saint-Bernard qui apparaît dans un médaillon du calendrier des *Heures de Louis de Savoie* (fol. 10 v°; repr. *in* C. Gardet, *op. cit.* 1959, pl. II).

26 Voir ces exemples *in* Liana Castelfranchi Vegas, Il gotico Internazionale in Italia, 1966, pl. 24, 29 et 75.

27 A. Chatelet, *in* La peinture française de Fouquet à Poussin, 1963, p. 22.

28 Comme il ne dédaignera pas non plus de représenter la pie symbolique sur le toit de la crèche. Observations faites par Hamish Miles, Cat. of Dutch and Flemish Paintings in the Glasgow Art Gallery and Museum, 1961, n° 158, p. 96.

29 Early Netherlandist Painting, 1953, I, p. 277 suiv., p. 287, 333 et note 278.

30 p. ex. Le Maître de Bedford, *Nativité* des *Heures* de Vienne, Nat. Bibl. codex 1855, où l'âne brait.

31 Les rapports de Lieferinxe avec le Piémont, par l'intermédiaire de son associé Gimondi et avec la Savoie, par l'intermédiaire de son maître Philipon Maureux, ont été discutés dans la Revue du Louvre, 1964, n° 1, p. 18, et note 60. Voir aussi les observations de Marguerite Roques, *op. cit.* 1963.

32 Ce sont sans doute ces traits, indéniables mais secondaires, qui ont incité M. Chatelet (*op. cit.* p. 22 et 24) à situer le tableau de Glasgow dans l'entourage immédiat des Limbourg et à la date de 1410-1416, ce qui paraît inacceptable. La tête du cardinal n'est pas sans parenté avec le répertoire franco-flamand, non seulement celui des Limbourg mais aussi celui de Bellechose (la tête de saint Eleuthère dans le *Martyre de saint Denis*, au Louvre).

33 Hamish Miles (*loc. cit.*) construisit fort ingénieusement une hypothèse selon laquelle le cardinal serait Girolamo Basso. Cette hypothèse l'oblige cependant à admettre deux postulats qui paraissent difficilement acceptables: que le saint pape serait saint Sixte II, et que la date du tableau serait postérieure à 1477, l'année où Basso reçut le chapeau (sous le pontificat de son oncle Sixte IV). Rien pourtant ne s'oppose à ce que le saint pape du tableau, au lieu d'être l'obscur patron pisan, rarement représenté hors de la Toscane, soit simplement le très vénéré Grégoire le Grand, dont il ne manque pas d'images avec la croix pontificale simple (à une traverse). D'autre part, le style du tableau s'oppose nettement à une datation aussi tardive, quoi qu'en ait dit Grete Ring, A Century of French Painting, 1949, cat. n° 212 qui se réfère, à tort, au costume. L'inclusion du tableau dans l'Ecole néerlandaise dans le catalogue de Glasgow est, selon l'auteur lui-même, purement provisoire, elle souligne sa prépondérante culture septentrionale; mais l'ingrédient méridional a été dûment observé.
De son côté, Madeleine Roques (*op. cit.* 1964, p. 208) admet comme certaine l'identification du cardinal de Glasgow avec Pierre de Luxembourg, cardinal à 17 ans. Son culte et ses représentations ont été répandus en Savoie et en Suisse dès les années 1430. Cependant, l'auteur ne donne aucune explication du lien possible entre Pierre de Luxembourg et le saint Grégoire.

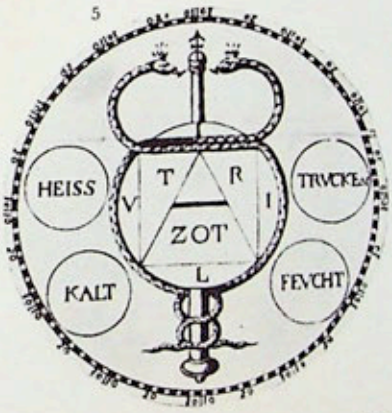
Deux magnifiques gouaches, récemment retrouvées, constituent de rarissimes exemples d'œuvres o

cemple d'œuvres originales consacrées aux clavicules — ou clés — du Grand Œuvre alchimique

CLAVICULES

Philippe Audoin

4



5

L'Alchimie, science des rêves de la matière, s'est enseignée par la parole, par l'écrit et par l'image. Cette troisième voie qui, au Moyen Age, s'aperçoit à peine en marge de l'iconologie officielle, s'émancipe aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles. De l'allusion douteuse, on passe au *compendium* avéré. Les finesses de l'allégorie s'en mêlent et, moyennant le renfort de l'antiquité et des « grotesques », mettent en œuvre un curieux théâtre dont les décors et les personnages changent aussi peu que ceux de la comédie italienne: on n'y joue d'ailleurs qu'une seule pièce: La Chrysopée, dont les variantes enchantent les « fils de Science » autant qu'elles rebutent les profanes.

Les planches gravées de l'*Atalanta fugiens*, du *Cabala, speculum artis et Naturae*, du *Musaeum hermeticum*, des *Duodecim Clavibus* et de bien d'autres, établissent les règles du genre: de savantes architectures, des paysages parmi lesquels ni l'arbre ni la source ne sont innocents, des dieux muets, des hommes bavards, de petits animaux, décors obligés devant lesquels se déroulent des actes d'une même geste: Invention de la matière première; Mariage philosophique; Naissance de l'Androgyne, sa mort; Résurrection et « Happy-end » assortie de quelque *Laus dei* pour s'épargner la question.

Ce qui nous est resté de ce théâtre d'ombres se réduit le plus souvent aux illustrations plus ou moins habiles de quelques traités. Il semble que le recours au pinceau n'ait tenu qu'à la volonté de rares adeptes de magnifier telle scène emblématique qui les avait enchantés. Ainsi de certaines des « clés » de Basile Valentin, transposées sur soie et finement enluminées. Les deux « gouaches » — il faudrait dire: miniatures, si l'on négligeait leurs dimensions pour s'en tenir à l'exécution, à la finesse naïve du détail, à l'éclat du coloris — les deux gouaches ici présentées (48×48 cm.) paraissent relever entièrement de ce raffinement encore gothique qui exige d'une image convaincante qu'elle soit *habillée* selon son rang. Et le vêtement est en l'occurrence de toute splendeur. Mais on ne sait trop si cette magnificence dérobe le charme ou le manifeste. La question est peut-être vaine; les spectateurs des Mystères bayaient au décor sans cesser de se demander: mais qu'est-ce que tout cela signifie?

Pour plus de clarté je donnerai pour titre à la première planche: *La Grotte*; à la seconde: *La Fontaine*. L'une et l'autre représentent deux phases essentielles du Grand Œuvre alchimique; l'une et l'autre contiennent une scène symbolique centrale dont l'environnement renforce et précise la signification.

1 « *L'Hermaphrodite ou Rebis* » *(Rosaire): voir l'enfant sortant de la Fontaine; « ... Duo in carne una ».* **2** « *Le Dragon* » *(Songe de Poliphile; bois attribué à Jean Goujon): Emblème de la Matière Première; voir scène centrale de la Grotte.* **3** « *Le Mariage philosophique* » *(VI^e^ clé de Basile Valentin): annoncé dans la Grotte par les figures de la Lune et du Soleil.* **4** *Allégorie alchimique (Cabala, Speculum Artis et Naturae): comparer avec les deux gouaches: grotte, Lune et Soleil, Métaux, Zodiaque, etc.).* **5** *Triangle, carré et cercle en composition avec l'emblème du Mercure (Cabala, détail): comparer avec le motif placé à la clé de voûte de la Grotte.*

LA GROTTE

Dans l'ouverture, qui marque le seuil de la première épreuve, un guerrier transperce de sa lance un dragon. C'est le rituel de toute initiation. On note toutefois que la Matière première des Alchimistes, minéral lépreux, aussi commun qu'ignoré, est régulièrement désigné comme dragon tant à cause de son aspect écailleux et rechigné que du danger qu'il y a à tenter de l'ouvrir. De cette périlleuse ouverture naît une source, dont l'eau permanente n'est autre que le premier Mercure qui, par la suite, engendrera la Pierre philosophale.

Ce minéral, ce dragon, se trouve « ès cavernes de la terre »; c'est ce que la grotte nous enseigne. L'eau qu'il renferme reçoit sa vertu du Ciel, en ce sens qu'elle attire et retient le *Spiritus Mundi* sans lequel l'Œuvre ne saurait se faire. De fait, sur les piliers latéraux, un échiqueté mêle les signes du zodiaque au motif de la Coquille, désignant ainsi la « rosée céleste ». Quant au temps auquel l'opération doit être de préférence entreprise, il est marqué dans l'année par les taureaux placés de part et d'autre du portique (la rosée céleste est dite aussi: rosée de Mai) et, dans la journée, par les petites chouettes logées dans les anfractuosités des piliers.

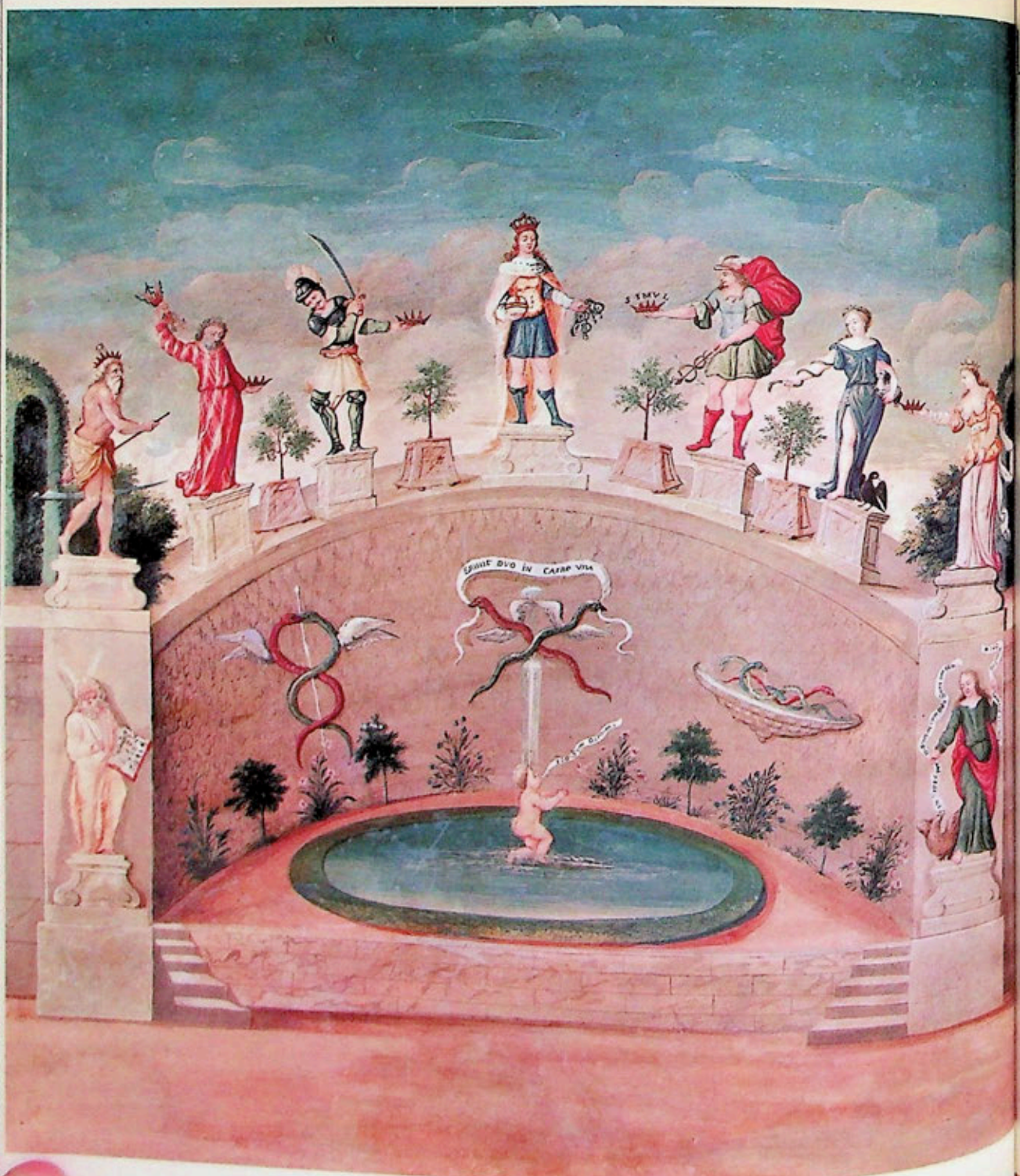
La Fontaine arrachée au Dragon apparaît sous l'aspect d'un bassin d'où s'élève un mince filet d'eau. De part et d'autre, un corbeau et un aigle l'alimentent d'un jet insolite. Autant dire: corrompt et sublime, et cela six fois, selon que l'indiquent les six têtes de loup rangées autour, emblèmes de l'antimoine des sages, dont la langue fléchée paraît en relation avec le Feu secret indispensable aux longues purifications que doit subir le premier Mercure avant la coction finale. Ce Mercure, affirment les auteurs, contient en soi les principes antagonistes: Mâle et Femelle, Chaud et Froid, Soufre et Mercure, qu'il s'agit de séparer et de purifier avant leur « mariage ». C'est ce que rappellent les figures aquifères du Soleil et de la Lune placées, entre deux dauphins, de part et d'autre de la grotte, ainsi que l'allégorie qui clôt la voûte et où un dragon blanc, flanqué de deux de ses congénères dont l'un est rouge et l'autre vert, paraît affirmer dans un grec douteux: Tout se fait par deux choses.

A la clé de voûte, le triangle inclus dans le carré et ce dernier dans le cercle d'où append la Toison d'Or, rappelle une maxime connue: d'un triangle fais un carré et d'un carré un cercle et tu auras la Pierre. Entre deux dragons souffleurs de feu, le dieu Mercure, juché sur un globe qu'entoure le Serpent Océan, surmonte ce diagramme. Son caducée s'abreuve au serpent cosmique. Contre sa poitrine, il tient une tête de mort. Un phylactère sortant de sa bouche paraît donner à entendre qu'il tue et vivifie à la fois.

Quant aux maximes convenables à ce premier Œuvre — qui passe pour périlleux et, le danger surmonté, fastidieux — elles sont respectivement assignées aux deux personnages qui se dressent de part et d'autre du portique: L'Ermite: ORA: prie; Le Maçon, (muni du compas, de l'équerre, de la Lampe et de l'Athanor): LABORA: travaille.

Il faut ajouter ceci: Les philosophes hermétiques insistent sur le fait que leur art consiste seulement à imiter et à évertuer la Nature. Dans le premier Œuvre, la Nature (céleste et terrestre) est encore très proche, très sauvage. Ce n'est pas le temps de greffer ou de semer, mais de saisir et de mettre en terre convenable le sauvageon dont on se soumettra par la suite la force « végétable ». C'est sans doute pourquoi l'artiste a traité le fond du tableau en haute futaie dont rien encore ne discipline la profusion. Il convient ici de se souvenir qu'entre autres métaphores l'Alchimie se désigne comme une *Agriculture céleste*.

DOCTRINA
IVDICIVM DEI
VERITAS
ORA
ΙΑΩ ΑΔΩΝΑΙ ΚΙΝΕΙ


CAESAR DIVI IN CAESAR VIVI

LA FONTAINE

Dans cette planche, la Nature est dominée. Son indispensable vertu végétative s'exprime en arbustes réguliers, en charmilles taillées avec soin dans le goût du siècle de Le Nôtre.

La scène n'a plus rien d'épique: un jeune enfant — un *putto* — émerge du bassin et, sous le jet d'une source lustrale, déclare: « C'est moi qui suis la porte ». Les antécédents du bambin sont blasonnés sur l'arc du mur: Le Caducée, dont les serpents qui s'entre-baisent sont respectivement vert et rouge, rappelle les deux natures contraires issues du premier Sujet. A l'opposé, ces mêmes serpents sont définitivement unis par le moyen d'un troisième, dont la couleur blanchâtre évoque le sel (ou scel) qui préside au mariage philosophique de la Lune et du Soleil. Cette union s'accomplit dans une vasque dont la structure treillissée se retrouve, sous des formes diverses, dans l'iconologie hermétique et connote, aux dires des adeptes, l'apparition sur la matière ouvrée d'un signe stellaire attestant la parfaite conjonction du *Roi* et de la *Reine* (autres noms du Soleil et de la Lune, de l'Or et de l'Argent philosophiques).

Le résultat est proclamé au-dessus de l'enfant né du coït alchimique: les deux serpents, disposés en croix selon le signe spagyrique du creuset, proclament: *Erunt duo in carne una* (ils seront deux dans une seule chair). C'est l'Androgyne, le REBIS (chose double), Matière prochaine de la Pierre qu'il suffira de cuire selon les règles de l'Art pour que, du noir au blanc et du blanc au rouge, mûrisse la parfaite teinture dont le moindre pouvoir est de transmuer en or tous les métaux.

C'est du reste à l'aplomb de l'emblème dialectique et du *putto* naissant que se tient, sur le couronnement du mur, le roi des métaux, l'or, non l'or du vulgaire, qui est cuit et incapable de réengendrer sa propre perfection, mais l'or philosophique, actif et cru, l'or libre de se perpétuer, qui tient en mains ses fers brisés. *Dirupisti vincula mea*: tu as rompu mes liens (d'après le Psalmiste. Livre d'Heures de Jehan Lallemand, marchand à Bourges et Alchimiste). Selon une grammaire symbolique immémoriale, l'unité profonde de la matière, de la matière métallique en particulier, est affirmée par les divinités qui accompagnent l'or vif — et tendent vers lui leurs couronnes ou leurs attributs: Mercure, l'opérateur, le Sujet, dont la couronne est surmontée du mot: SIMUL (ensemble); Diane, l'argent; Vénus, le cuivre. De l'autre côté, Mars, le fer; Jupiter, l'étain — et Saturne, le plomb, père des métaux, dont il est remarquable qu'il garde sa couronne en tête et continue de brandir sa faux sans en faire hommage à qui que ce soit. A y mieux regarder, on constate que son socle est plus ouvragé que celui des autres dieux, semblable à celui du roi — et à celui de Vénus.

Mais il faut revenir à la Victime consentante que nous avons laissée dans son bain — entre deux personnages non encore décrits. L'un est incontestablement Moïse et semble rappeller que rien ne se fait sans l'IUDICIUM DEI. L'autre, une femme, vêtue de rouge et de vert comme la Vénus de Basile Valentin et ayant à ses pieds un aigle (l'aigle de Vénus est un composé d'antimoine et, volatile pour volatile, la sublimation chez Philalèthe se pare des plumes des Colombes de Vénus, ce serait donc bien l'évanescente amoureuse qui ferait contre-poids au Législateur...) une femme qui déclare qu'*en lui-même, par lui-même et avec lui-même sont faites toutes choses* et: *cherchez d'abord le règne de Dieu.*

Il convient à ce point de révéler que le sort du jeune hermaphrodite, en qui les deux natures sont indissolublement liées, est d'être détruit. DELEAR PRIUS. C'est la règle hermétique, déjà formulée par le Mercure qui domine la Grotte: Mortifier pour régénérer. On voit, dans *l'Atalanta Fugiens* de Michel Maier, le jeune roi doublement sexué rôtir sur un bûcher. De là le Corbeau, auquel il faut « couper la tête », puis le Cygne, puis le Phénix. Ce serait le sujet d'autres planches qui, peut-être existent encore, car il serait pour le moins singulier que l'investigateur qui a fait peindre celles-ci ait borné son ambition aux œuvres préparatoires. J'imagine que la suivante aurait pour décor un cachot, mais comme Pirandèse pouvait en concevoir, ou comme Valdès Leal en a découvert les bas-fonds. On y verrait les sept dieux métalliques en loques, faisant cercle autour d'une charogne noircie. Ils se boucheraient ostensiblement le nez, mais en souriant: ce serait un baptême: un rameau blanc, à fleurs rouges naîtrait du ventre corrompu de la victime. « Mais — dit Basile Valentin — toi à qui il convient de savoir beaucoup plus de choses qu'au vulgaire... apprends encore les causes et les fondements par lesquels et desquels la vivification de la résurrection et de la génération résulte ainsi de la putréfaction. »

1

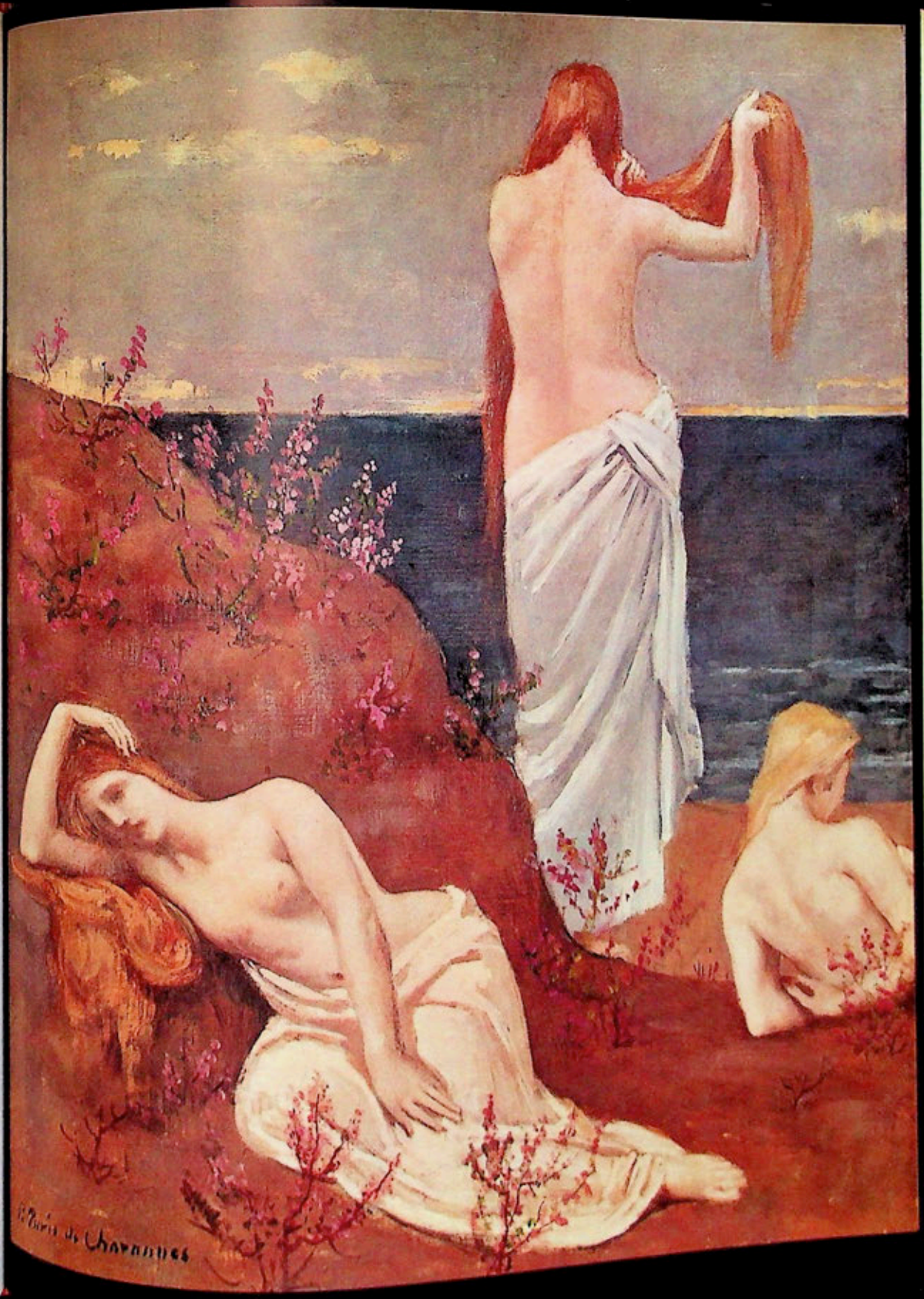
UNE CLEF DE L'ART MODERNE: LE SYMBOLISME

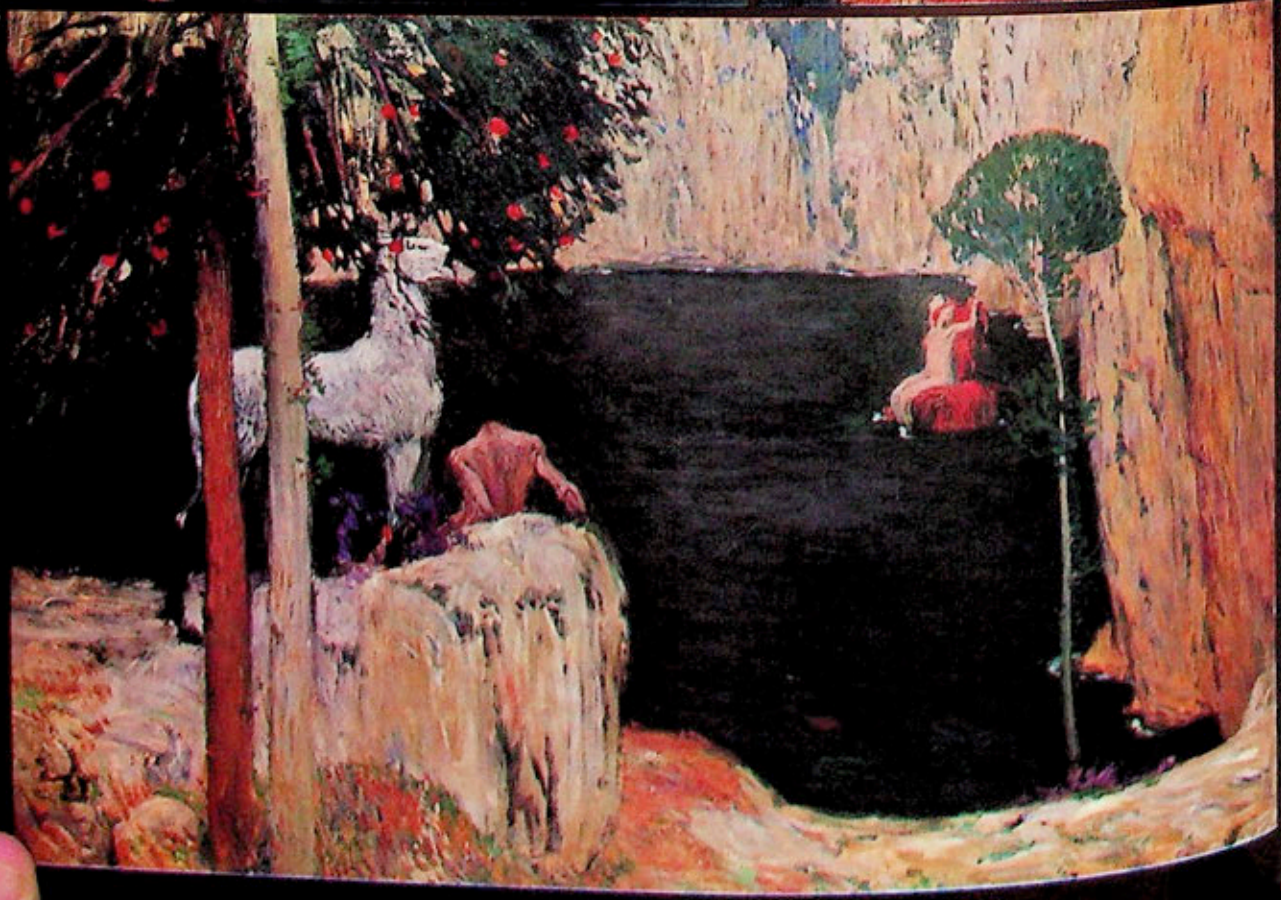
par José Pierre

Une exposition présentée à Turin,
avant de l'être au Canada,
montre le rôle qu'a joué, et joue encore,
une forme de peinture en qui Mallarmé voyait
«Les Vêpres magnifiques du Rêve»

1 Edward Burne-Jones: « L'Enchanteur ». Huile sur toile, 91 × 53,5 cm. City Museum and Art Gallery, Birmingham. 2 Max Klinger: « L'enlèvement de Prométhée ». Eau-forte. Coll. Giuseppe Sprovieri, Rome. 3 Pierre Puvis de Chavannes: « Jeunes filles au bord de la mer ». Huile sur toile. 60 × 47 cm. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

2


P. Puvis de Chavannes

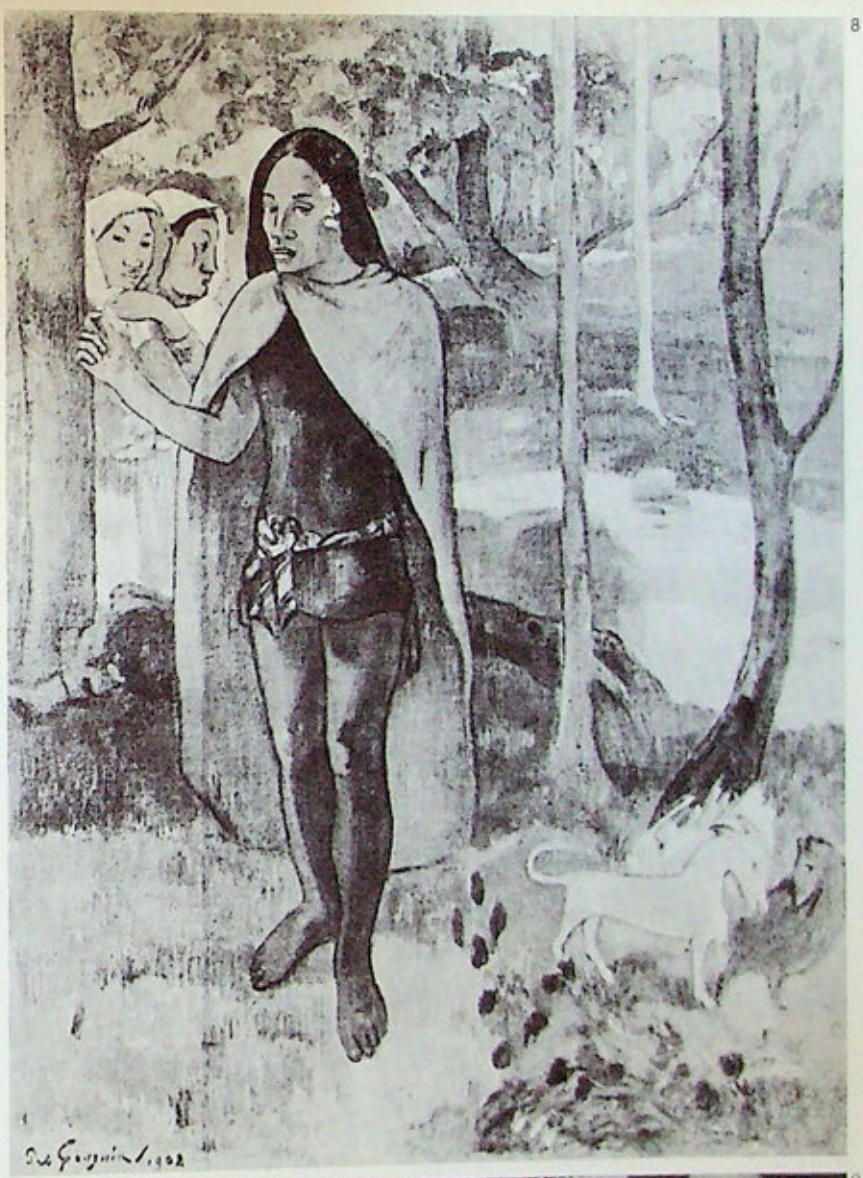


4 Max Klinge
190×175 cm
Leipzig. S
1892-1894. H
Samuel Joseph
oc noir ». 1
Narodni Gale
bres verts ». 1
tion Dominiq
Paul Gauguin
toile, 92×72
9 Wassili Ka
pera sur cart
im Lembachha

Giorgio
l'artic
(Il Co
tuilée L'Enlè
cette œuvre
fantastique.
vert d'un la
soulevé par
transporté
Dans le gro
forces de ch
l'aigle, contr
portant un
une extraor
Mercure ap
lant: pour n
pétase, il en
laire: il soul
s'agrippe dé
les feuilles d
par les homi
divin, tombe
la scène enc
au niveau du
conque regi
vol étrange.
cette compo
fait qu'au s
d'une scène
un peu le m
toire chez le
fait penser
existé autre
puisant dans

4 *Max Klinger: « L'heure bleue ». Huile sur toile, 190×175 cm. Museum der Bildenden Künste, Leipzig.* 5 *Armand Séguin: « Les fleurs du mal ». 1892-1894. Huile sur toile, 53×35 cm. Collection Samuel Josephowitz, Lausanne.* 6 *Jan Preisler: « Le lac noir ». 1904. Huile sur toile, 100×150 cm. Narodni Galerie, Prague.* 7 *Maurice Denis: « Arbres verts ». 1893. Huile sur toile, 45×42 cm. Collection Dominique Denis, Saint-Germain-en-Laye.* 8 *Paul Gauguin: « L'Enchanteur ». 1902. Huile sur toile, 92×72 cm. Musée des Beaux-Arts, Liège.* 9 *Wassili Kandinsky: « La nuit ». 1906-1907. Tempera sur carton, 29,7×49,6 cm. Städtische Galerie im Lembachhaus, Munich.*

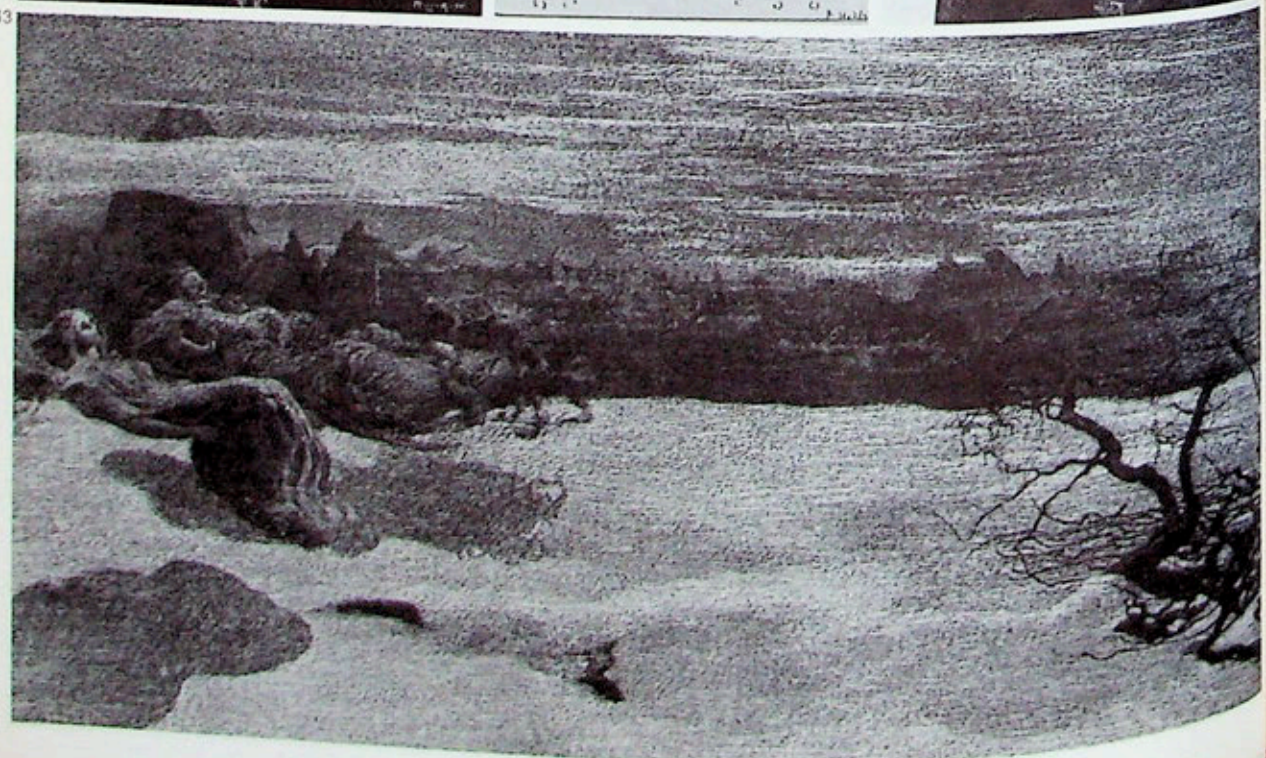
Giorgio de Chirico décrivait ainsi, dans l'article qu'il consacrait à Max Klinger (*Il Convegno*, mai 1921), l'eau-forte intitulée *L'Enlèvement de Prométhée*: « Rien dans cette œuvre de nébuleux ou de nébuleusement fantastique. Au-dessus d'un bras de mer couvert d'un large réseau d'écume, Prométhée, soulevé par Mercure et l'aigle de Jupiter, est transporté comme un blessé ou un malade. Dans le groupe, on distingue clairement les forces de chacun. Le mouvement des ailes de l'aigle, contraint à voler contre le vent et supportant un poids élevé, est exprimé avec une extraordinaire acuité d'observation. Ainsi Mercure apparaît-il comme un fantasme volant: pour ne pas laisser le vent emporter son pétase, il en maintient entre ses dents la jugulaire; il soulève les jambes de Prométhée, qui s'agrippe désespérément à l'aigle pendant que les feuilles de sa couronne de laurier, donnée par les hommes en récompense du rapt du feu divin, tombent une à une... Klinger, pour rendre la scène encore plus réelle, met le groupe volant au niveau du spectateur, de telle sorte que quiconque regarde, participe de l'émotion de ce vol étrange. » Et Chirico ajoute: « Le génie de cette composition est clairement démontré du fait qu'au spectateur elle donne l'impression d'une scène qui s'est *réellement produite*. C'est un peu le même phénomène que dans *Le Centaure chez le Forgeron* de Böcklin qui, un instant, fait penser que les centaures ont réellement existé autrefois et que, aujourd'hui encore, en passant dans la rue ou en débouchant sur une



10 Alberto Martini: « Amour ». 1914. Lithographie. Collection Maria Martini, Milan. *11* Ferdinand Hodler: «Figure pour le Chant de l'éloignement ». Vers 1910. Crayon. 41,5×27,5 cm. Kunsthaus, Zürich. *12* Georges Minne: « L'agenouillé ». 1898. Bronze. Hauteur: 79 cm. Musée des Beaux-Arts, Gand. *13* Giovanni Segantini: « Le châtiment de la luxure ». 1897. Huile sur carton. Kunsthaus, Zürich. *14* Jan Toorop: « Les trois épouses ». 1893. Fusain et crayons de couleurs. 78×98 cm. Rijksmuseum Kröller Müller, Otterlo.

10

13



place, on peut se trouver nez à nez avec un survivant de l'espèce. »
L'examen d'une telle œuvre, comme d'ailleurs la lecture du commentaire qui précède, laisse pantois. Certes, la qualité de l'illustration, sa mise en page (et, lorsqu'on regarde l'original, la virtuosité de la gravure) sont extrêmement brillantes, nous en sommes encore vaguement conscients. Mais que nous veut-on avec Prométhée et ses deux brancardiers? Avons-nous du temps à perdre avec de telles pitreries? Et que nous importent Klinger, Böcklin et Chirico? C'est ici qu'un grain de sable menace de gripper le confortable mécanisme moderniste de notre raisonnement. Car nous avons encore affaire à Chirico, un demi-siècle après que l'aient déserté « les muses inquiétantes », peut-être parce que, même transformées en parkings, les places d'Italie et d'ailleurs sont encore imprégnées de mystère ou que, en dépit des bousculades d'astronautes, le sifflet des locomotives est toujours chargé de mélancolie.

Crains qu'un jour un train ne t'émeuve
Plus

disait Apollinaire. Et si nous avons encore affaire à Chirico, il se peut bien aussi à Böcklin, à Klinger... Un concert d'imprécations interrompt l'orateur, comme au beau temps de la Sorbonne buissonnière. Les uns vocifèrent: « Tout ce fatras n'est qu'aliénation culturelle. Qu'est-ce que Prométhée a à voir avec la lutte des classes? Et d'abord, les moyens de transport, réquisitionnés, serviront à apporter du lait aux enfants de chômeurs! » Les autres ironisent: « Où sont les nouvelles relations de l'homme avec le monde? L'aigle de Jupiter, aujourd'hui, c'est Werner von Braun; Mercure, c'est Norbert Wiener; Prométhée, c'est Michel Foucault. Quant à Max Klinger, il s'appelle actuellement (selon les écoles) Donald Duck-Judd, Le Parc, Rauschenberg ou Schöffer... »
Admettons tristement de cheminer dans l'inactuel, l'inauthentique et l'inintéressant et demandons-nous néanmoins pourquoi Chirico appréciait tellement, aussi bien chez Böcklin que chez Klinger, mais chez eux seuls, cette propriété de doter la mythologie d'une dimension réaliste. Ne serait-ce pas pour la même raison qui faisait se réjouir André Breton de voir certaines créatures fantastiques surgies dans les contes d'Achim von Arnim, une fois introduites auprès du lecteur, se comporter ensuite le plus naturellement du monde? L'accusation de rationalisme étriqué étant aussi peu recevable contre l'auteur de *Nadja* que contre le peintre du *Cerveau de l'enfant*, force nous est de conclure que ce qui les passionnait l'un et l'autre, c'était de voir l'imaginaire *prendre corps*, avec aisance ou avec force, car, selon la parole fameuse, « ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique, il n'y a plus que le réel ». Que soit tenu en haute estime tout artiste, tout poète qui, à sa manière et à l'intérieur de ses propres limites, aura contribué le plus possible à faire basculer l'imaginaire dans le champ du réel, par conséquent à préparer l'avènement d'un monde « où l'action serait la sœur du rêve », c'est marquer catégoriquement la distance où l'on se situe par rapport à la *littérature*, celle-ci étant définie comme le domaine de la description ou bien de la fiction sans conséquence. A partir de là, on se trouve habilité à qualifier de mensongères les accusations de « littérature » ou de « peinture littéraire » visant l'activité d'un certain nombre de peintres d'hier et d'aujourd'hui. Depuis le Romantisme, la notion de *poésie* est antino-

mique de celle de littérature; branche détachée de celle-ci, celle-là s'en différencie non plus par la forme extérieure (les vers opposés à la prose) mais par le projet révolutionnaire de « changer la vie » avec lequel elle tend à se confondre, de par sa nature même, depuis Jean-Jacques Rousseau. Je me persuade que l'exposition remarquable tenue cet été à la Galleria Civica d'Arte Moderna de Turin sous le titre *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti* (bientôt elle gagnera le Canada) n'avait pas d'autre ambition que de montrer quelles furent, sur le plan artistique, les répercussions de cette profonde mutation spirituelle...

Car certains n'ont pas manqué de s'étonner que, pour leur parler du Symbolisme, rangé par les chefs de rayon de la culture dans le tiroir 1885-1900, on aille leur présenter des œuvres dont la plus ancienne (*Le vieillard et la mort*, de Joseph Wright of Derby) date de 1773, la plus récente (*Les cueilleuses de pommes*, de Sérusier) de 1923, soit un écart d'un siècle et demi! Mais c'est, bien entendu, Luigi Carluccio qui a raison, Luigi Carluccio dont seul l'enthousiasme (étayé, il est vrai, d'une connaissance quasi fanatique de son sujet) a permis la réunion d'un ensemble aussi complexe... Caspar-David Friedrich, le plus grand peintre du Romantisme allemand, dont à son grand regret l'organisateur n'a pu se procurer aucune peinture (les conservateurs des musées d'Allemagne y tiennent comme à leurs propres prunelles, de même sans doute que les conservateurs des musées russes aux peintures de Michail Wrubel), écrivait au début du XIX[e] siècle ce parfait Credo symboliste: « Le peintre ne doit pas peindre seulement ce qu'il voit au dehors, mais aussi ce qu'il voit en lui-même. S'il ne voit rien en lui, qu'il cesse donc de peindre ce qu'il voit devant lui. Sinon ses tableaux ressembleront à ces paravents derrière lesquels on s'attend à ne rencontrer que des malades ou même des morts. » A cette péremptoire dialectique on trouverait en effet des échos surprenants non seulement à la fin du siècle, chez Moreau, Redon ou Gauguin, mais en plein XX[e] siècle, sous la plume de Kandinsky ou de Paul Klee. Dans une telle lumière, le Symbolisme apparaît comme une gageure formulée en premier lieu par le Romantisme et de proche en proche transmise jusqu'au Surréalisme. Préciser que, chemin faisant, la gageure s'est vue réexaminée, redéfinie, reformulée à mainte reprise est chose à peine nécessaire. Enfin, prévenant tout reproche en ce sens, Luigi Carluccio donne clairement à entendre que la conclusion logique de cette manifestation, ce fut l'exposition organisée par ses soins au même endroit l'an dernier: *Le Muse inquietanti (Maestri del Surrealismo)*, qui elle-même s'ouvrait superbement sur un corpus romantique et symboliste de dix Füssli, huit Böcklin et sept Gustave Moreau.

Pour peu qu'on se soucie d'y voir clair un peu au sein de cette continuité symboliste, on distinguera parmi les artistes évoqués cinq vagues successives, fort différemment espacées dans le temps. La première, que l'on pourrait baptiser pré-symboliste, réunit, loin derrière Füssli (né en 1741) et Blake (né en 1757), ceux

15 Paul Ranson: « Christ et Bouddha ». Vers 1895. Huile sur toile. 75 × 53,5 cm. Collection Arthur G. Altschul, New York. 16 Frantisek Kupka: « La résistance » (« Idole noire »). 1900-1903. Aquatinte en couleurs. 34,7 × 34,7 cm. Narodni Galerie, Prague. 17 Fernand Khnopff: « La ville abandonnée ». Vers 1823. Crayon et pastel. 76 × 69 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. 18 Xavier Mellery: « Le songe du soir ». Crayon et lavis sur papier. 25,7 × 20,2 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

16

17

18

qui sont nés autour de 1780: Ingres, les Romantiques allemands et les Nazaréens, ces Allemands de Rome dont l'idéalisme mystique annonce celui des Préraphaélites. La première vague à proprement parler symboliste, avec Puvis de Chavannes, Moreau, Böcklin, Rossetti, Burne-Jones, naît autour de 1825. La seconde, vers 1855, à trente ans d'intervalle, roule dans son écume Gauguin, Hodler, Wrubel, Klinger, Khnopff, Toorop, Segantini. Aussitôt après, vers 1865, la troisième s'enfle de Klimt, Munch, Minne, Kandinsky, Kupka, Beardsley, Preisler et des Nabis au grand complet. Puis ce sera, vers 1885, la vague que je dirai post-symboliste, celle des Expressionnistes, des Futuristes et de Giorgio de Chirico... Je m'excuserai à peine de jouer les pédants car il n'est pas évident pour tout le monde que Puvis de Chavannes avait quarante ans de plus que Sérusier, que Böcklin avait trente ans à la naissance de Klinger! Pour en finir avec les choses ennuyeuses, je céderai aussi à la facile tentation de dénoncer les lacunes (ici, étant donné l'ampleur du thème, c'est jouer sur le velours). La présence de quelques Anglo-Saxons (John Martin, Albert P. Ryder) et de quelques Polonais (Artur Grottger, Witold Pruzkowski), jointe à celle d'un ou deux Nazaréens, aurait permis une vue plus large de la période pré-symboliste, bien qu'ici la seule absence vraiment regrettable soit celle de Philipp Otto Runge. Plus près de nous, on peut certes penser qu'Ernst Josephson et Hans von Marées avaient leur place dans cette exposition, mais c'est surtout la sculpture symboliste qui me paraît défavorisée: le Tchèque Frantisek Bílek, le Catalan Antoni Gaudí, le Danois Hansen-Jacobsen, le Norvégien Gustav Vigeland, Rodin enfin (eh oui! encore Rodin...) en auraient donné une image moins étriquée. Cependant, l'oubli le plus sérieux, à mon avis, est celui de J. H. Willumsen, l'étrange disciple danois de Gauguin (et le seul à l'avoir vengé du pays de Mette). Pour terminer, je déplore sincèrement que l'extraordinaire suite de gravures de Max Klinger, *Paraphrase sur la découverte d'un gant*, soit présentée tronquée (trois eaux-fortes manquent), faussement intitulée et dans un ordre arbitraire, choses d'autant moins excusables qu'il n'existe pas d'équivalent de cet itinéraire érotico-onirique, autobiographique de surcroît, dont l'importance n'avait pas échappé à Chirico...

Tout ce qui vient d'être rappelé n'empêche pas que le spectateur moyen d'aujourd'hui se sente un peu déconcerté devant pareille exposition. Il a quelque mal à se défendre de la conviction que la plupart de ces œuvres sont académiques, et puisqu'on lui a maintes fois seriné que l'art moderne était né d'une révolte contre l'académisme, il est porté à conclure que ce qu'on lui montre, c'est justement ce que l'avant-garde a refusé. Cette réaction fausse mais compréhensible tient à ce que des critiques primaires ont répandu dans le public des idées simples et erronées quant à l'histoire des formes plastiques, l'une des plus vicieuses étant la croyance en une sorte d'évolution irréversible de la figuration vers la non-figuration (ainsi nombre de gens dits « bien informés » sont persuadés que ce qui constitue aujourd'hui encore le fin du fin de l'art moderne, c'est l'art abstrait, lequel cependant ne joue plus qu'un rôle d'arrière-garde depuis une bonne dizaine d'années). Pareille croyance interdit non seulement toute comparaison valable entre formes figuratives

d'une part et non figuratives d'autre part, mais à l'intérieur des formes non-figuratives comme à l'intérieur des formes figuratives. Tranchons-en: un des héritages académiques de la récente pensée critique, c'est d'avoir fait croire que tout ce qui *figure* date, de quelque manière que ce soit figuré. (Aussi n'est-ce pas l'un des moindres mérites de l'exposition de Turin que de nous réapprendre à lire les figures ou, si l'on préfère, à déchiffrer les images.) Pas d'exception pourtant à la règle que voici: aucune des toiles, aucune des gravures, aucun des dessins exposés là qui n'ait valu à son auteur, de son vivant, les moqueries, les brimades, les injures, non point des seuls imbéciles badauds, mais des artistes officiels, des gens en place, couverts de médailles et de commandes. Cela est vrai de William Blake comme de Gauguin, de Burne-Jones comme de Boccioni, comme ce fut vrai pour les premiers Impressionnistes, les premiers Cubistes, les premiers Abstraits, les premiers Surréalistes, les premiers Pop Artistes et comme ce l'est aujourd'hui pour les partisans de ce que je nommais ici, récemment, l'Essentialisme... (cf. L'Œil, N° 173).

Imagine-t-on un instant par exemple que les gentilles images des Préraphaëlites, innocentes et chastement coloriées, leur aient valu des torrents de boue? Cela laisse perplexe. Quoi donc de subversif, là-dedans? La nouveauté? Pire: les intentions. «Le Préraphaélisme», déclarait John Ruskin, «n'a qu'un principe: la vérité la plus absolue, la plus intransigeante dans toutes ses œuvres. Et il l'obtient en travaillant, jusqu'au moindre détail, d'après nature, et seulement d'après nature.» Ignorons ici le moyen (qu'un Monet pouvait revendiquer également) pour nous arrêter un instant à la fin souhaitée: la vérité. Pour tout nouveau mouvement artistique, la vérité qu'il propose se définit par contraste avec une vérité antérieure parvenue à son point de saturation et ayant de ce fait perdu toute acuité. Dans le cas des Préraphaëlites, il s'agit plus particulièrement de régénérer la signification des images: aux images convenues des peintres à la mode que ceux-ci ont reçues du XVIII[e] siècle déclinant, ils opposent les leurs, chargées des sentiments qui les émeuvent, les exaltent ou les font rêver. C'est en feuilletant un album de reproductions des fresques du Campo Santo de Pise, en 1847, que Holman Hunt, John-Everett Millais et Dante-Gabriele Rossetti sont touchés par la grâce. Ils n'ont pas vingt ans. Comme l'écrira le premier: «Ni alors ni plus tard nous n'affirmâmes toutefois qu'il n'y ait pas eu d'art bon et bien portant après Raphael, mais il nous parut que l'art avait été dans la suite si souvent corrompu que c'était seulement dans les œuvres primitives que nous pouvions trouver en toute assurance une santé parfaite.» L'innocence invariablement poursuivie en un autre lieu, ou en un autre temps, ou en une autre civilisation (ainsi en va-t-il aujourd'hui de l'innocence politique réclamée à la Chine de Mao Tse-Tung ou à Cuba) signifie évidemment un approfondissement parti des couches claires de la conscience vers les zones obscures du subconscient. L'exposition de Turin permet un significatif recoupement en nous montrant deux tableaux portant le même titre, *L'enchanteur*, dus le premier

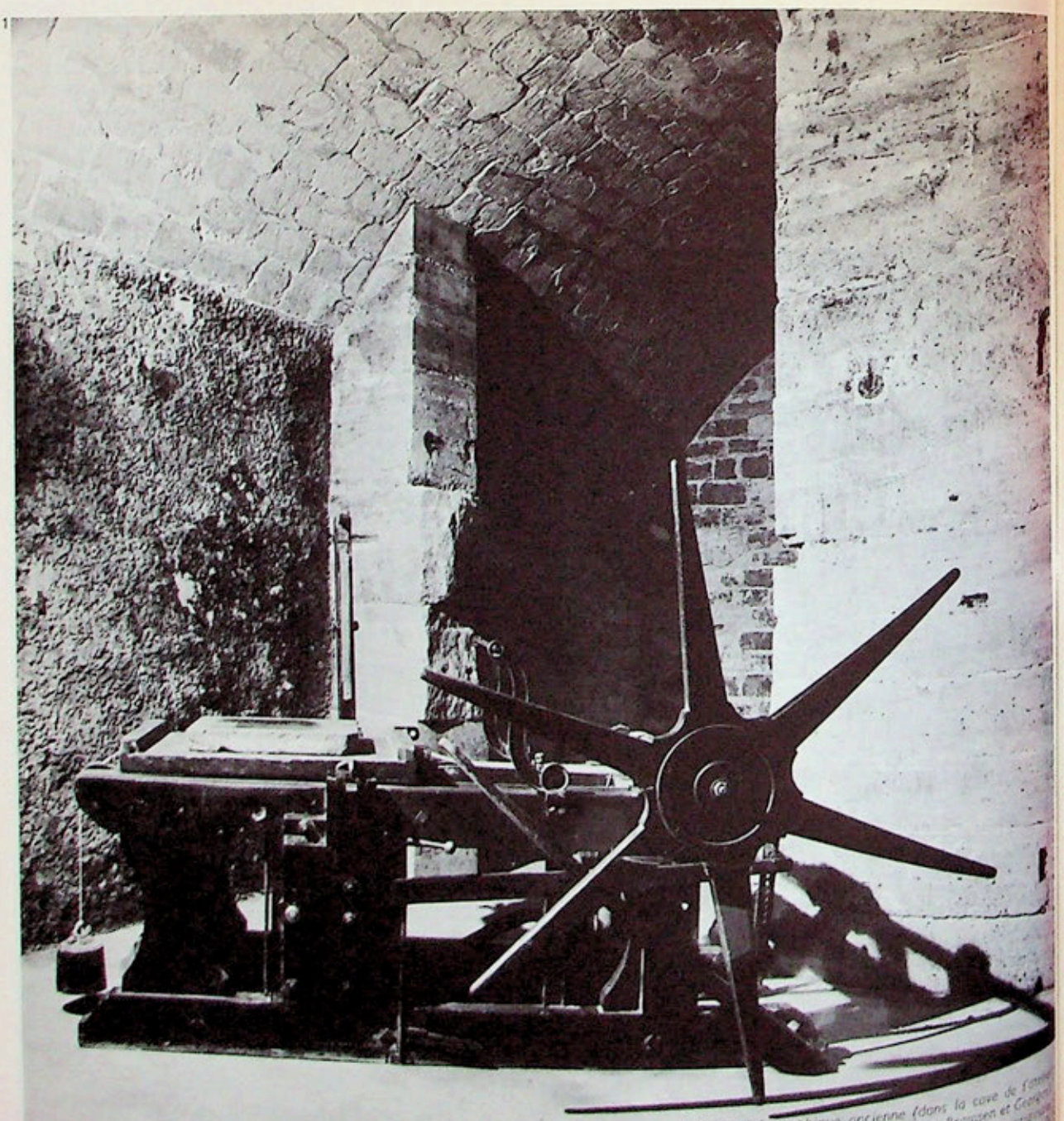
(Suite en page 36)

19 Walter Crane: «Les chevaux de Neptune». Huile sur toile. 86×215 cm. Neue Pinakothek, Munich.

LA TROISIEME "SUITE PRISUNIC"

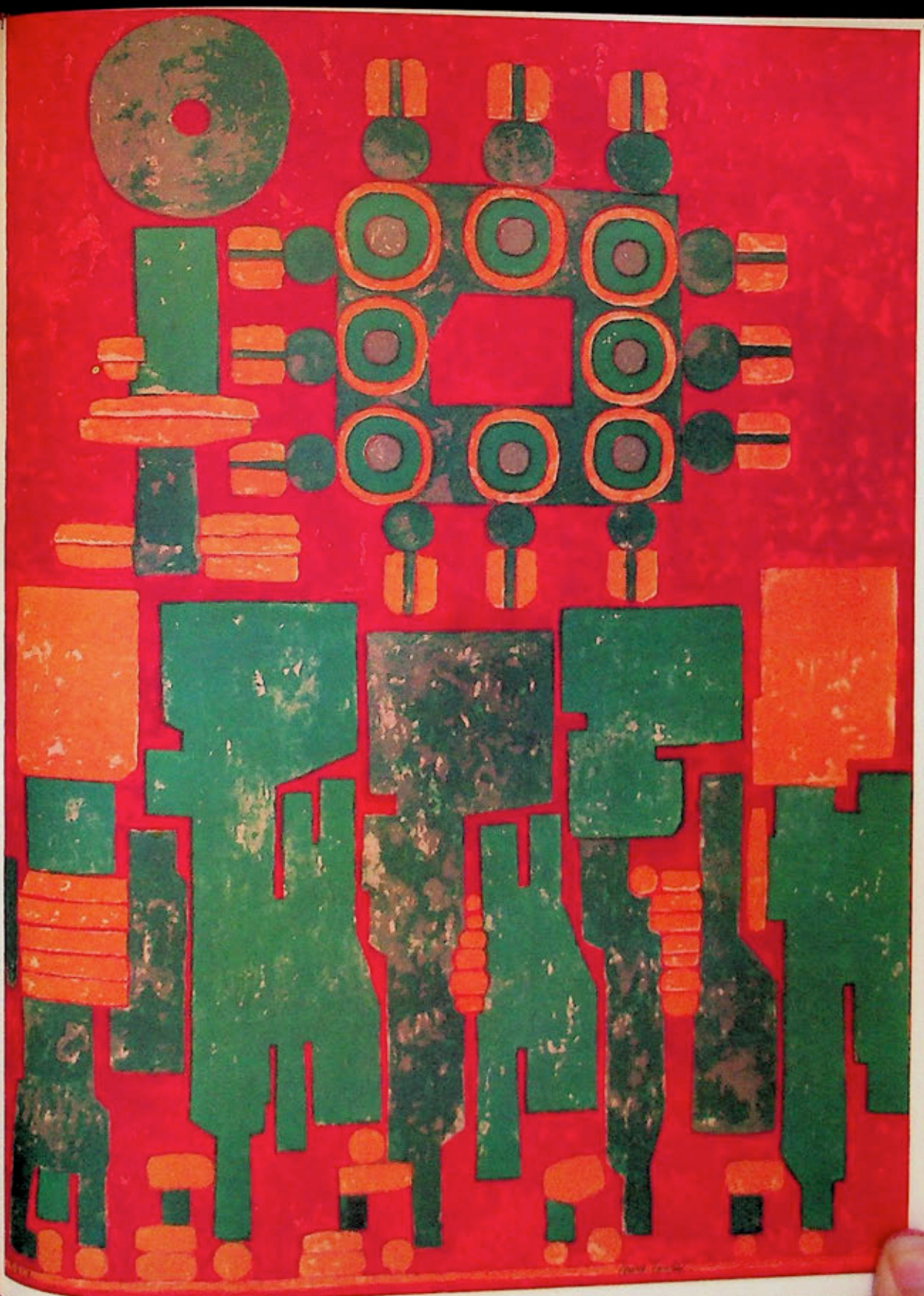
par Jacques Putman

La galerie de «L'Œil» présente les nouvelles lithographies que certains des meilleurs artistes contemporains ont réalisés spécialement pour cette dynamique maison



1 Presse lithographique ancienne (dans la cave de l'atel... Clot, Braunsen et Cie...

2 Pierre Courtin: « Navigation », 1969. 65 × 50 cm. Lithographie ... 300 ex. numérotés et ...



Cette an
sculpture
à son dou
cisme da
procédé c
Valsuani
sculpture
et contrô
mières p
raines » a
Pour sa
sunic » p
choix est
épuisé ou
gier et Al
ou trois r
nuer à e
semblent
part deux
voulu col
de l'art: I
Courtin, a
se pench
deux plan
techniqu
qui s'inté
figure de
Si vous v
écrivez à

1 Asger Jor
300 ex. nur
2 Bram van
300 ex. nur
3 Pierre Al
300 ex. nur
4 Pierre Al
300 ex. nur

2

Cette année, grâce à l'initiative de Jacques Guéden, deux sculptures de Jean Messagier sont également exposées. Fidèle à son double principe de dynamisme dans le choix et de classicisme dans l'objet présenté, « Prisunic » a eu recours à un procédé de tirage millénaire: la cire perdue. Le célèbre fondeur Valsuani a fondu, un à un, les 150 exemplaires de chaque sculpture de Messagier; cire et bronzes furent signés, numérotés et contrôlés par l'artiste et « Prisunic » vendra les deux premières pièces de sa future « Suite de sculptures contemporaines » au prix de mille francs pièce.

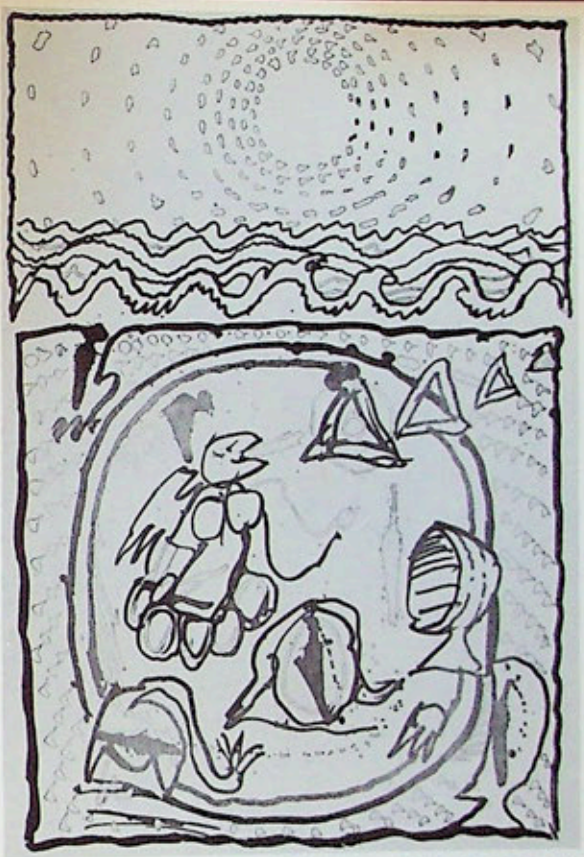
Pour sa suite de gravures originales contemporaines, « Prisunic » présente cette fois douze nouvelles planches dont le choix est aisé à justifier. A trois artistes dont le tirage se trouve épuisé ou presque — Bram van Velde suivi de près par Messagier et Alechinsky — « Prisunic » a demandé de réaliser deux ou trois nouvelles gravures, afin que sa clientèle puisse continuer à enrichir sa collection d'œuvres de ces artistes qui semblent jouir auprès d'elle d'une particulière faveur. D'autre part deux nouveaux peintres, parmi les plus importants ont bien voulu collaborer à cet effort de diffusion et de démocratisation de l'art: Pierre Courtin et Asger Jorn.

Courtin, ce graveur émérite, a bien voulu, pour la première fois, se pencher sur les problèmes propres à la lithographie et les deux planches présentées sont ses premières œuvres dans cette technique d'emblée enrichie par lui. Quant à Jorn, tous ceux qui s'intéressent à l'art d'aujourd'hui connaissent cette grande figure de la peinture, de la gravure et du livre contemporain. Si vous voulez recevoir le catalogue complet de ces gravures, écrivez à SAPAC, P. G., 102, rue de Provence, Paris 8e.

1 Asger Jorn: « La vallée du charme ». 1969. 65 × 50 cm. Lithographie originale, 300 ex. numérotés et signés.
2 Bram van Velde: « Tête ». 1969. 65 × 50 cm. Lithographie originale. 300 ex. numérotés et signés.
3 Pierre Alechinsky: « Underground », 1969. 65 × 50 cm. Eau-forte originale. 300 ex. numérotés et signés.
4 Pierre Alechinsky: « Undersea » 1969. 65 × 50 cm. Eau-forte originale. 300 ex. numérotés et signés.

2

3



4

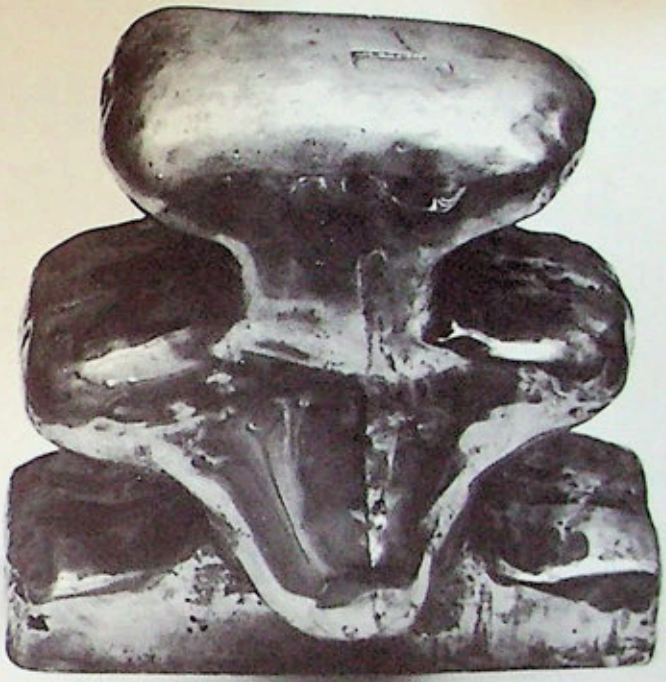
1

1 Jean
P
2 Jean M

3 Jean Mess

1 *Jean Messagier : « Soleil endormi », 1969. 50 × 65 cm. Pointe sèche originale. 300 ex. numérotés et signés.*
2 *Jean Messagier : « Entre les arbres », 1952. Bronze, cire perdue. 150 ex. numérotés et signés. H. 23 cm L. 23 cm. Larg. 15 cm.*
3 *Jean Messagier : « Forêt cassée », 1968. Bronze, cire perdue. H. 21 cm. L. 23 cm. Lar. 17 cm*

2



3

A la portée de votre main,
entre autres, les bouteilles,
les planches à découper, le pain.

l'inimitable cuisine

BOFFI

Ce modèle célèbre s'appelle "T 12".
C'est une création de l'architecte Gian CASE.
Sa ligne italienne, connue dans toute l'Europe, a contribué à donner son nouveau visage à la cuisine moderne.
Construite avec les matériaux les meilleurs et les plus éprouvés, la cuisine BOFFI est conçue pour durer.
Revêtue á l'extérieur et a l'intérieur du même lamifié de haute qualité, associé au noyer massif plastifié, elle allie le pratique à la beauté et à la chaleur du bois.
Les appareils incorporés proposés (éviers, fours, hottes réfrigérateurs, plaques de cuisson) sont dessinés spécialement pour la cuisine BOFFI et correspondent à sa qualité. Les équipements intérieurs sont utiles et bien étudiés, mais ni superflus ni encombrants.

Pour avoir la certitude que vous achetez bien une cuisine "BOFFI" assurez vous que notre "b"

marqué au fer rouge se trouve sur le côté des tiroirs.
Seuls les meubles ainsi estampillés sont de notre production.

Demandez notre catalogue **BOFFI** en couleurs à l'une des adresses indiquées ou au siège administratif: 39, Bd Georges Clemenceau 92-COURBEVOIE 02

M
Ville
Adresse

MAGASINS BOFFI

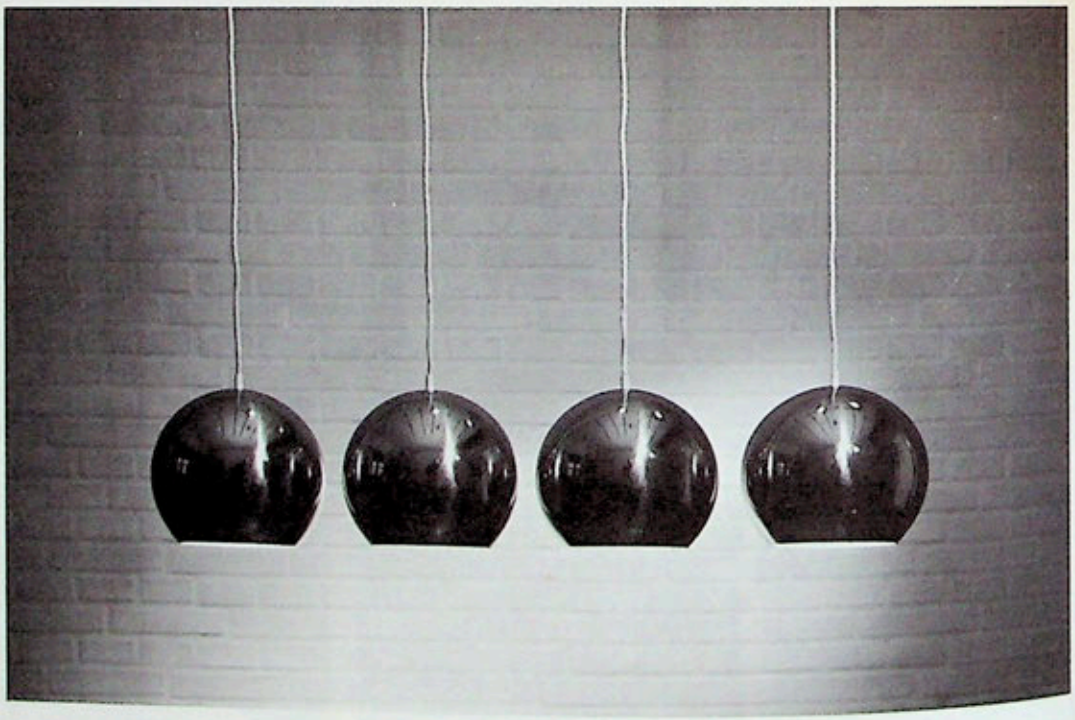
PARIS : 92 bd de Sébastopol, 3e - 887.10.50 • 52 Av. Ledru Rollin (Gare de Lyon), 12e - 343.84.55 • 24 bd Raspail, 7e - 548.41.71

LILLE: 68, rue Esquermoise • MARSEILLE: 76, rue de Paradis • METZ: 9, rue Pasteur • NICE: Centre Nlles Galeries - St-Laurent du Var • TOULON: "La Tour d'Ivoire" • TOULOUSE: 54, rue Pharaon

CONCESSIONNAIRES BOFFI

AJACCIO : 81, Cours Napoléon • AVIGNON : 25, rue des Marchands • BORDEAUX : 55, Cours d'Albret • BREST : 18, rue du Siam • CLERMONT-FERRAND : 8, rue Blatin • DIJON : Place Jean Macé • GRENOBLE : 6, rue Phillis Delacharce • LE HAVRE : 122, Bd de Strasbourg • LORIENT : 2, Bd Joffre • LYON : 15, rue d'Algérie • MONTPELLIER : 17, Bd du Jeu de Paume • MULHOUSE : 25, Place de la Réunion • NANCY : 35 ter, rue Saint-Nicolas • NEVERS : 1, rue Hoche • NICE : 6, rue Gubernatis • ROUEN : 30, rue Socrate • SAINT-NAZAIRE : rue Albert de Mun • SALON DE PROVENCE : 4, Bd de la République • STRASBOURG : 48, rue du Jeu des Enfants • TOURS : 2, rue Colbert

M. G. Publicité et C.ie M. Annarelli



Globes en aluminium poli «Topan» Design : Verner Panton

LOUIS POULSEN & C^IE 8 AV. PERCIER PARIS 8^E
FORMES ET COULEURS 4, RUE SAINT-NICOLAS 54 NANCY

Voir pages 64-65

L'ŒIL

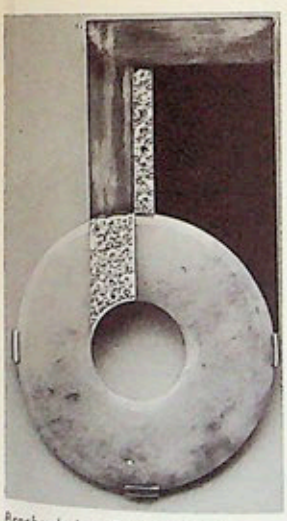
du décorateur 66

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

Parure de Raymond Templier portée par Brigitte Helm dans le film « L'Argent », 1928.

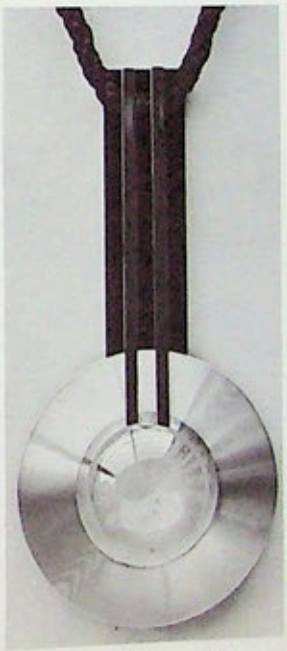
1925
TROIS CREATEURS D'OBJETS PRECIEUX

par H. C. Fabre



Broche de Jean Fouquet. Anneau de jade, émail noir, brillants, or gris dépoli.

Broche de Jean Fouquet. Cabochon de métal poli, brillants sertis sur platine, or gris et boule de jade.



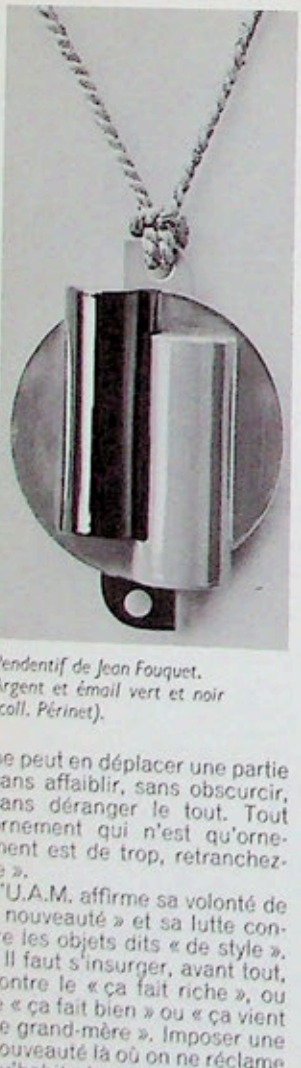
Pendentif de Jean Fouquet. Or gris strié et poli, onyx, et branches en émail rouge.

Pendentif de Jean Fouquet. En émail, noir, rouge et bleu pâle.

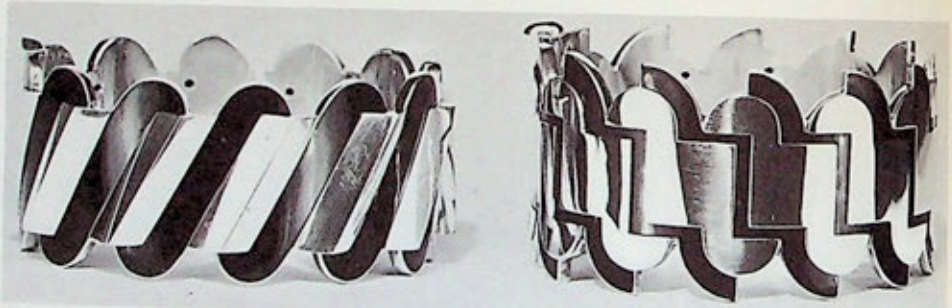
Les meubles créés il y a quarante ans par Le Corbusier, Mies Van der Rohe et Marcel Breuer ont conservé une place importante dans le mobilier contemporain. De même, les créations datant de 1925 de Jean Fouquet, Gérard Sandoz et Raymond Templier peuvent être considérées aujourd'hui encore comme les plus belles réussites de la joaillerie moderne. Car la plupart des bijoux actuels, des pacotilles de Saint-Germain-des-Prés aux somptueuses réalisations de la rue de la Paix, révèlent un manque navrant d'imagination. Des artistes tels que Arman, Braque, Camargo, Dali, Mathieu, Penalba, Pomodoro, etc... ont essayé de renouveler l'art de la joaillerie; le Musée des Arts Décoratifs, certaines galeries comme Lacloche à Paris et Loo à Genève, ont encouragé leurs initiatives. Les créations de ces artistes se présentent comme des « sculptures précieuses », parures souvent encombrantes et difficiles à porter. Les problèmes techniques étant malaisés à résoudre, ces artistes — peintres ou sculpteurs — se résignent à laisser carte blanche à certains ateliers spécialisés. Le bijou apparaît alors comme la reproduction d'un original dont l'exécution servile ne s'insère pas dans l'acte créateur. Ce divorce entre la conception et la réalisation technique gâche considérablement le plaisir esthétique. De véritables joailliers, tel Torum, ont créé des bijoux modernes, mais ils n'ont pas été suivis. De plus, fidèles à l'art abstrait des années 50, ils ignorent les manifestations artistiques plus récentes.

Existe-t-il aujourd'hui un rapport quelconque entre les créations des joailliers, le pop'art et le Palais de la Défense? Par contre, en 1925, une esthétique cohérente se manifeste dans toutes les productions artistiques, de l'architecture à la joaillerie. Jean Fouquet, Gérard Sandoz et Raymond Templier (1) ont le mérite d'avoir su créer des bijoux en harmonie avec le style de leur temps. Leurs noms ne sont pas réunis ici par hasard. Fils de joailliers bien connus (les magasins de Georges Fouquet et Gérard Sandoz se trouvaient rue Royale, celui de Paul Templier rue des Victoires), tous trois reçurent une véritable formation professionnelle et artistique. Ainsi, parallèlement à son activité de joaillier, Gérard Sandoz — qui aujourd'hui est cinéaste — a toujours peint. A l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, en 1925, ces trois artistes se font remarquer comme des pionniers de l'art moderne et, en 1930 aux côtés de Rose Adler (reliure), J. Csaky, J. Martel, G. Miklos (sculpture), Le Corbusier, J. Prouvé, Ch. Perriand (architectes), J. Puiforcat (orfèvre), André Lurçat (tapisserie), ils font partie de l'U.A.M. (Union des Artistes Modernes). Raymond Templier figure au Comité Directeur en compagnie d'Hélène Henry, René Herbst, Francis Jourdain et Robert Mallet-Stevens.

Comment se présente le bijou à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925? Les commentateurs de l'époque opposent l'esthétique du bijou moderne à celle de 1900. On bannit l'ornement, l'arabesque excentriques qui, plaqués sur une forme, en dissimulent l'authenticité et la pureté. Le manifeste de l'U.A.M. (2) daté de 1934, est clair à ce sujet. Il cite cette phrase de Saint-Augustin: « Un ouvrage n'a une véritable unité que quand on ne peut rien ôter sans couper dans le vif. Il n'a un véritable ordre que quand on

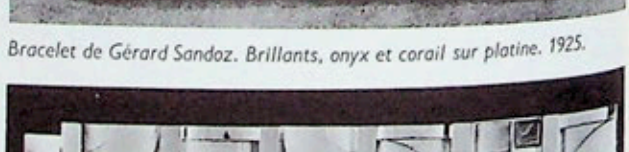


Pendentif de Jean Fouquet. Argent et émail vert et noir (coll. Périnet).



Bracelets en or et émail de Raymond Templier. 1930.

Bracelet de Gérard Sandoz. Brillants, onyx et corail sur platine. 1925.



Bracelet de Dusausoy, or gris, blanc et jaune, malachite. (Coll. Mme H. C. Fabre.)

ne peut en déplacer une partie sans affaiblir, sans obscurcir, sans déranger le tout. Tout ornement qui n'est qu'ornement est de trop, retranchez-le ».

L'U.A.M. affirme sa volonté de « nouveauté » et sa lutte contre les objets dits « de style ». « Il faut s'insurger, avant tout, contre le « ça fait riche », ou le « ça fait bien » ou « ça vient de grand-mère ». Imposer une nouveauté là où on ne réclame qu'habitude et même chez les plus subtils de ses contemporains, vaincre l'accoutumance de l'œil, plus sensible encore envers les objets familiers qu'envers les œuvres d'art pur. Telle nous paraît être notre tâche ».

Le bijou de 1925 est fonctionnel. Il est conçu pour orner le corps et les vêtements d'une femme élégante mais il n'est pas destiné aux seules milliardaires. Les joailliers s'efforcent de créer des bijoux à des prix moins élevés. Dans ce but, ils emploient volontiers des pierres semi-précieuses: lapis, onyx, corail, turquoise, malachite, hématite, cristal, jade, etc... L'utilisation de tels matériaux n'enlève rien à la qualité du bijou. A ce propos, Gérard Sandoz écrit en 1929 dans « La Renaissance » (3): « A condition que sa technique et sa fabrication soient irréprochables, un bijou bien conçu de deux cents francs est aussi beau qu'un bijou également bien conçu de deux millions. » On adapte ce bijou à la cliente.

Il s'agit, dit E. Sedeyn (4) « de parures destinées à accompagner le galbe net d'une contemporaine aux cheveux courts, au décolleté hardi, membres dégagés des lignes sobres, de la couleur. Cette gorge brunie par la cure de soleil ne veut plus d'un pendentif mièvre et contourné. Ce bras sportif renie le bracelet cliquetant. Le long annulaire de cette main de page habituée à manier la raquette de tennis et le club de golf s'accommoderait mal d'une couronne mignarde ».

Le bijou doit être en harmonie avec les formes nouvelles et tubulaires du vêtement. Il doit aussi être lisible, d'où son caractère simplifié. Les plans et les volumes de différentes couleurs se détachent nettement. On recherche le monumental, on évite la miniaturisation. Sur les objets d'usage pratique tels que les trousses, les poudriers, les étuis et les boîtes à cigarettes, les briquets, les montres d'hommes, le décor reste plus libre et plus fantaisiste. Leur destination étant différente, ils ne sont pas soumis à la lisibilité impérative du bijou.

Les thèmes d'inspiration surgissent de préférence de l'environnement moderne, de tout ce que le progrès social, économique et artistique a transformés. Les sujets évoqués rappellent ceux préconisés par les futuristes italiens, quinze ans auparavant. Le dynamisme de la machine, celui des activités diverses, travail, sport, jazz se traduisent par des compositions rythmées de masses géométriques aux couleurs vives. Les étuis et boîtes à cigarettes offrent un large

échantillonnage de ce répertoire: courses automobiles, footballeurs, natures mortes cubistes et même cohue dans le « métro » se rencontrent dans les œuvres de Gérard Sandoz. Raymond Templier et Jean Fouquet adoptent, le plus souvent, un style géométrique abstrait. Parfois, Raymond Templier incorpore à ses compositions des éléments de la réalité par exemple: le compteur de vitesse et le thermomètre de la « Voisin » (p. 47, à droite). L'artiste ne cherche pas à reproduire l'image de ce qui l'inspire, mais à traduire sa force, son dynamisme. Ainsi l'usine (p. 47, en bas) représentée sur un étui à cigarette apparaît monumentale et glaciale comme la machine-ogre de la Métropolis de Fritz Lang, revue et corrigée par Fernand Léger. Ces étuis présentent non seulement une parenté de thèmes, mais aussi des affinités plastiques avec la peinture de l'époque, comme celle de Robert et Sonia Delaunay, Fernand Léger, Le Corbusier, Marcoussis, R. de La Fresnaye, etc.

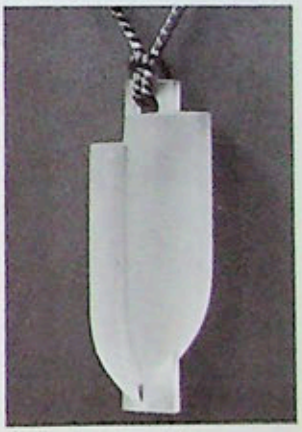
Le bijou 1925 se définit par la sobriété et la simplification des formes, la fermeté du dessin et de la construction. Ce sont des bijoux « architecturaux ». Leur rigueur est tempérée par la diversité des couleurs et des matériaux employés. Parallèlement à la mode des bijoux noir et blanc, réalisés essentiellement en platine, or blanc, argent, brillants, laque noir et onyx, il existe une tendance « coloriste » où des matériaux semi-précieux et précieux s'opposent. Le choix est vaste: outre les différents ors, on utilise l'émail, la topaze, l'aigue-marine, le cristal de roche, la malachite, l'hématite, le jaspe,

Collier-pendentif de Jean Fouquet. Or gris strié et poli. Brillants, émail noir. 1930.

le corail aussi bien que l'émeraude, le rubis et le brillant. Le joaillier a devant lui une gamme de couleurs, mates ou brillantes, transparentes ou opaques, avec lesquelles il compose, tel un peintre, son œuvre définitive.

« N'ayons donc pas de parti pris quant à la matière, dit Gérard Sandoz (5). Pour ma part, j'estime qu'il faut tout d'abord penser à la ligne et au volume général du bijou à créer. Ensuite, que ce soient brillants ronds ou baguettes d'onyx calibrées, émeraudes, lapis, topazes, rubis ou hématites, tous sont considérés comme matériaux également admirables, certes, mais comme matériaux de construction où la valeur intrinsèque n'a rien à voir ».

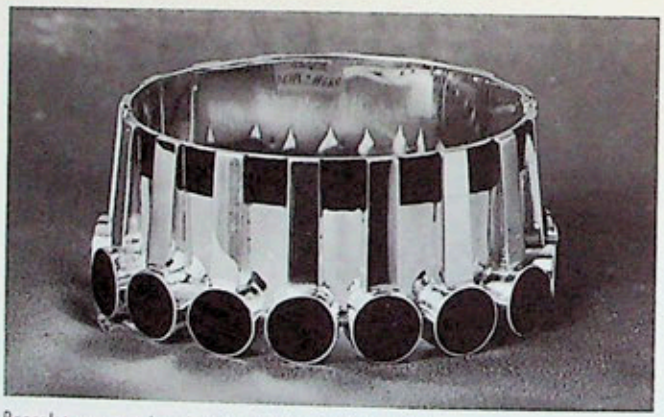
Ce souci permanent de trouver une forme efficace, logique, et par là même, belle, fait la valeur des œuvres de Jean Fouquet, Raymond Templier et Gérard Sandoz. Pour eux, nulle entorse à cette esthétique n'était possible. La qualité et l'homogénéité de leur production, particulièrement remarquable, ont fait d'eux les représentants les plus qualifiés de la joaillerie moderne. Les efforts accomplis à la



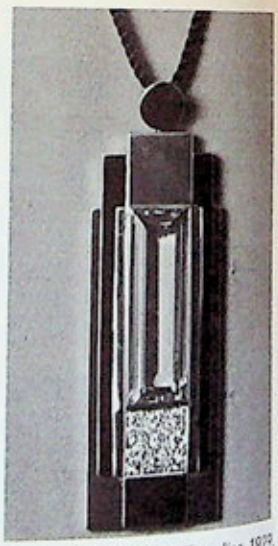
Pendentif en forme d'obus. Cristal dépoli (coll. Périnet).

même époque par d'autres bijoutiers ne doivent pas être méconnus. G. Fouquet a, en dehors de son fils, d'excellents dessinateurs comme E. Bagge, L. Fertey, A. Leveillé et Mouron. Dès 1925, Dusausoy (p. 44) et, peu après, Paul Brandt, exposent des œuvres d'un très grand intérêt, dignes de celle des chefs du mouvement. Certains bijoux de Mauboussin apparaissent comme de très belles réussites. Cependant, la production de P. Brandt, Dusausoy, Mauboussin n'est pas uniforme. Nombre de leurs réalisations, comme la plupart de celles de Cartier et Van Cleef Arpels, sont d'un modernisme timide. On ne retient de la nouvelle esthétique que l'aspect géométrique et l'emploi de nouvelles matières. Les pierres précieuses s'amoncellent gratuitement, sans nécessité logique. La composition s'avère confuse. Ces somptueux bijoux apparaissent donc comme un compromis entre le goût traditionnel d'une cer-

Pendentif de Raymond Templier. Cristal, brillants et émail noir. 1929.



Bracelet en or et émail de Raymond Templier. 1929.



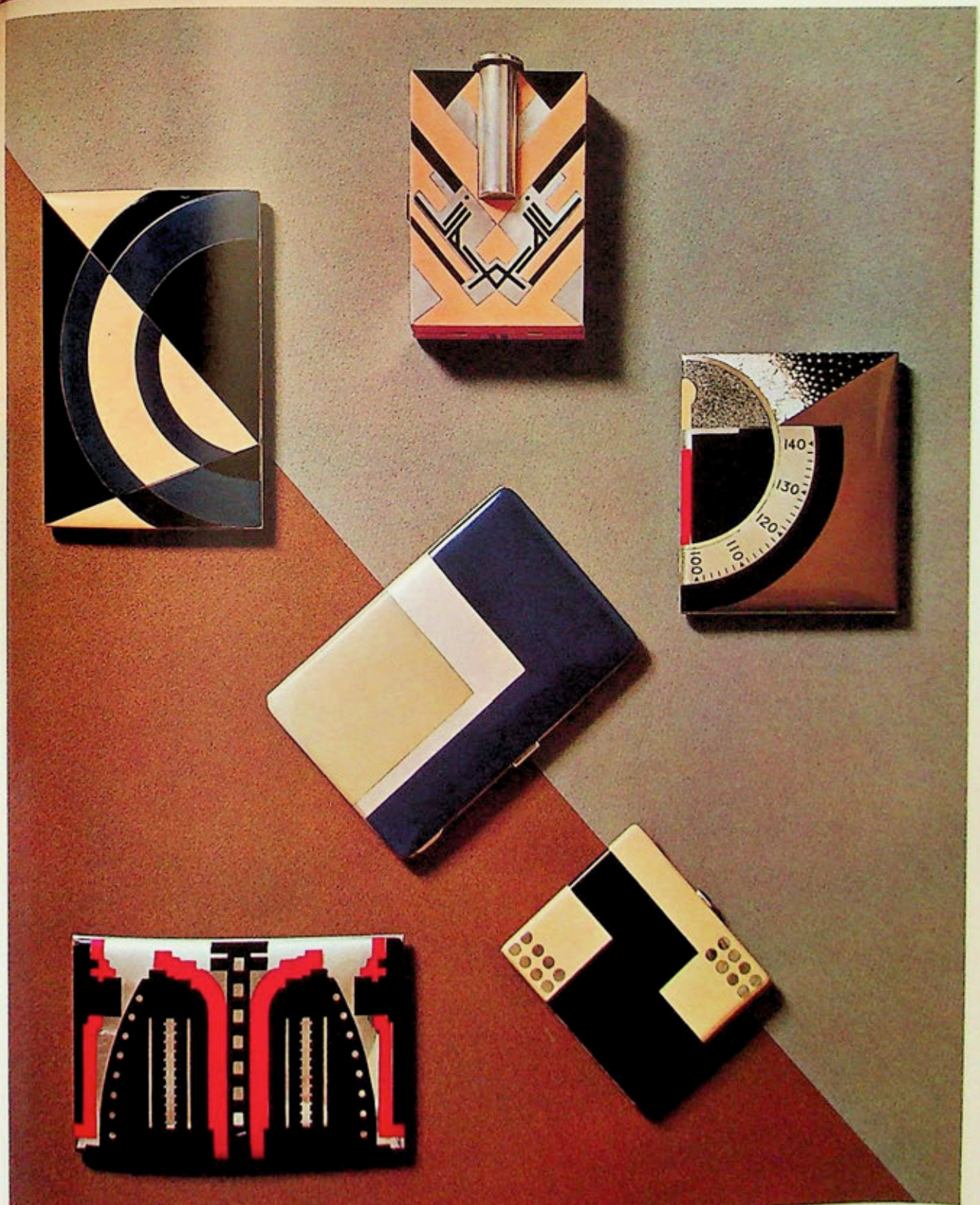
Pendentif de Raymond Templier. 1929.

taine clientèle et un modernisme mal compris.
La fabrication des bijoux 1925 est particulièrement soignée. Les joailliers allient des connaissances techniques très précises à un esprit nouveau: « créer une œuvre qui contienne tout l'art ancien avec l'esprit moderne », comme l'écrivait Gino Severini. Les auteurs du manifeste de l'U.A.M. remarquent à juste titre « qu'une forme décorée coûte moins cher à établir qu'une forme pure, ou aucun détail ne vient cacher les ratés et dissimuler la malfaçon et qui, par conséquent, doit être parfaite. L'absence d'ornement incite donc le joaillier à concevoir des montures légères, souples et invisibles. Après 1925, on adoptera la taille en baguette, plus économique et permettant de renforcer les tons de la pierre. Enfin, on réserve à des spécialistes indochinois la fabrication et le polissage des objets de laque, comme les étuis et les boîtes à cigarettes. Là encore, on ne peut que souligner la qualité et la finition du travail. La pureté et la variété des couleurs, la finesse avec laquelle la coquille d'œuf est incorporée, tout est matière à émerveillement.
Toujours moderne, le bijou 25 entre dans les collections. A mesure que l'engouement pour l'art 1900 s'amenuise, celui pour les années 1925 augmente. Le temps favorise le goût, il trie et réhabilite. Dès 1937, Jacques Guérin (6) notait que la valeur, loin d'être pour un bijou d'art une cause de conservation, aide au contraire à sa destruction. On démonte les pierres précieuses des bijoux démodés pour les réemployer. Prophète, J. Guérin ajoutait: « Seuls trouvent grâce les bijoux en émail, en or estampé que leur peu de valeur fait négliger et mépriser et qui plus tard sont pour les collectionneurs et pour l'artiste un document inappréciable de la mode et du goût ».
Heureusement, la destruction n'est jamais totale, témoins ces bijoux précieux qui sont parvenus jusqu'à nous sans dommage. Ainsi les critères du collectionneur reposent, avant tout, sur l'invention, l'esprit créatif, la pureté du style plutôt que sur la valeur de la matière employée. Il est évident que ces critères peuvent s'additionner, mais, dans le cas contraire, le point de vue esthétique doit primer. On se souviendra de ce qu'écrivait Gérard Sandoz en 1929 (7): « On fait de très beaux bijoux simplement avec de l'or et des horreurs avec des flaques de diamant ». Alors que ces flaques de diamant ne présentent aucun intérêt artistique, ces bijoux 1925 atteignent le statut d'œuvre d'art.

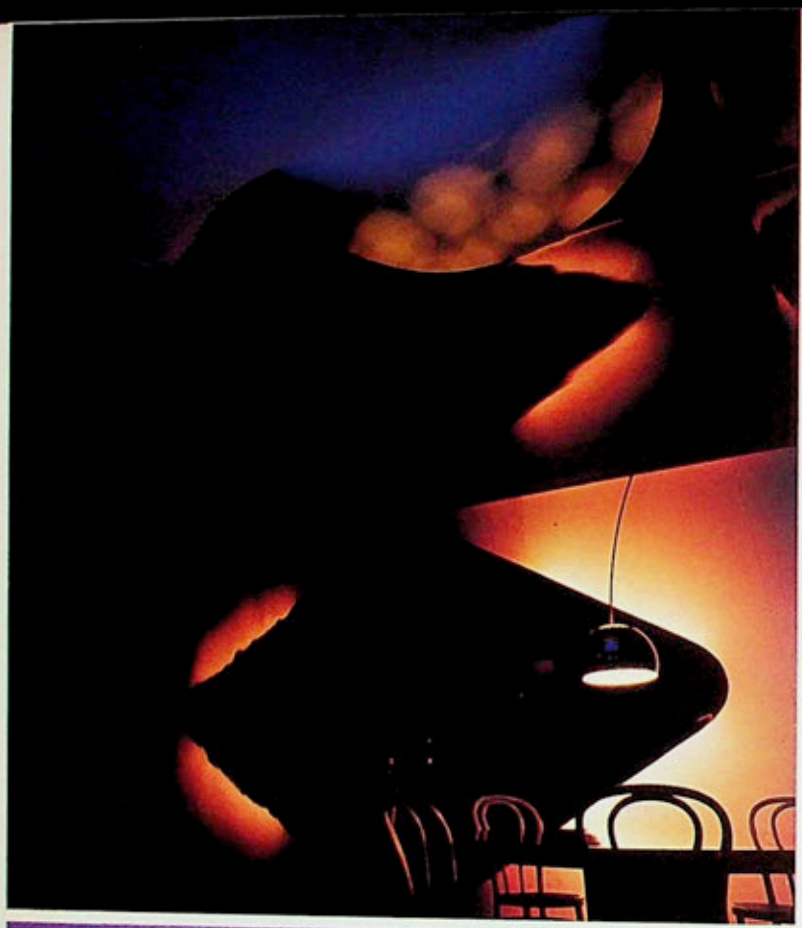
Poudrier de Gérard Sandoz. Émail sur argent. 1925.

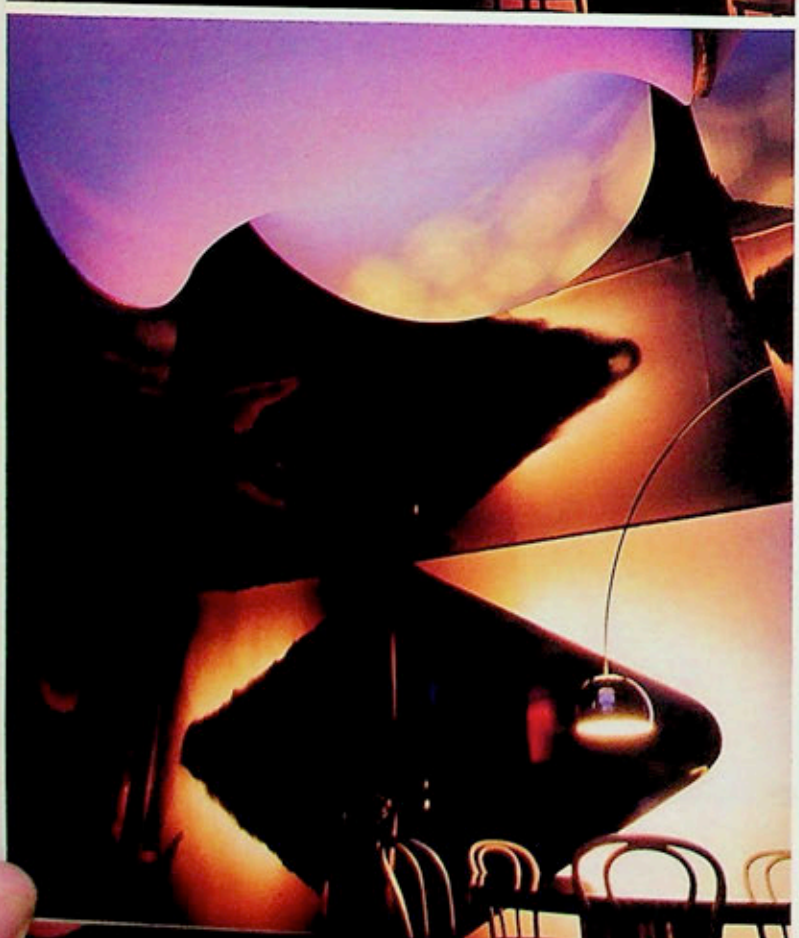
NOTES

1. R. Templier est mort en 1968. **2.** Manifeste de l'Union des Artistes Modernes. René Herbst, 25 années U.A.M. Edition du Salon des Arts Ménagers, Paris 1956. **3.** Gérard Sandoz: Bijoux d'aujourd'hui. « La Renaissance ». Août 1929. **4.** E. Seydoux: La Bijouterie, la Joaillerie, la Bijouterie de fantaisie au XX^e^ siècle. Direction: Georges Fouquet. Par Emile Seydoux. Jacques Guérin, Jean Laulhier, Paul Rist. Paris 1934. Page 149. **5.** G. Sandoz: voir note 3. **6.** J. Guérin: voir note 4, pages 173 et 174. **7.** G. Sandoz: voir note 3.



De gauche à droite, en haut: *De R. Templier: étui à cigarettes, laque sur argent (coll. Mme H. C. Fabre); poudrier avec tube de rouge à lèvres, décoré d'un monogramme, laque sur argent (coll. privée); étui à cigarettes figurant le thermomètre et le compteur de «La Voisin», laque coquille d'œuf, sur argent (coll. Mme H. C. Fabre). Au milieu: Étui à cigarettes de J. Fouquet, laque sur argent. En bas: Étui à cigarettes de R. Templier représentant une usine (coll. Mme H. C. Fabre). Étui à cigarettes de G. Sandoz, laque sur argent (coll. Mme R. Lelion).*





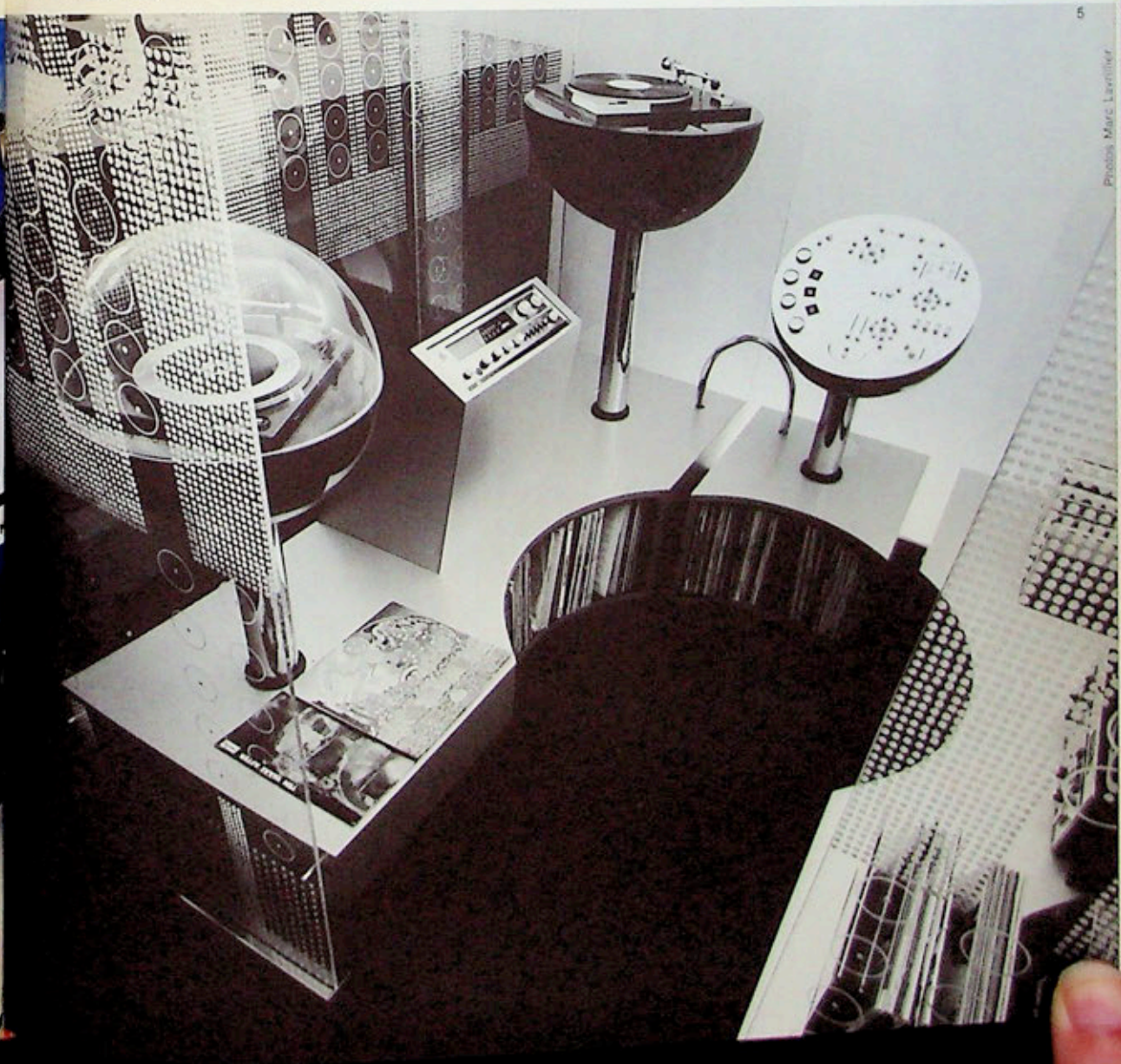
1-4 Dans la zone réservée aux repas, quatre « variations » lumineuses sur le plafond et les murs. Les parois tendues de toile sont éclairées par derrière. Lampe de Castiglioni. Chaises d'Aldo Jacober et Piera d'Aniello.
5 La cabine d'audition est entourée de panneaux de perspex dessinés par La Pietra et P. Rizzato. Les tourne-disque et le tableau de commande électriques sont emboîtés dans des sphères de perspex noir et transparent, sur tiges de fer chromé.

lu
UN

Dans ce
part à s
(entrée,
centriqu
et disco
cette ur
plaqués
ondular
volonté

lumière et couleur: UN PLAFOND ANIMÉ

Dans cet appartement milanais, les architectes Aldo Jacober et Giuseppe Pagani se sont attachés d'une part à séparer les zones « privées » (chambres, bureau, salles de bain, cuisine) et les zones « ouvertes » (entrée, séjour, repas, loggia), d'autre part à créer pour celles-ci un espace continu, fluide, mais « polycentrique » en même temps, c'est-à-dire organisé en plusieurs parties différenciées: « cabine » d'audition et discothèque, cheminée, coin repos avec divans, fleurs, plantes vertes et vue sur le parc. Ils ont réalisé cette unité en adoptant partout les mêmes solutions, pour le sol recouvert de moquette noire, pour les murs plaqués de formica noir ou tendus de toile, pour les plafonds également tendus de toile suivant des formes ondulantes soigneusement étudiées. La lumière dont l'intensité et la coloration peuvent être modulées à volonté s'y projette comme sur un écran pour créer une ambiance violente ou nuancée, paisible ou éclatante.



5

Photos Marc Lavrillier

1 La sall
à l'extrê
que; au
partie sa
autour c
noir, de
tant les c
de range
de comr
être régl
férentes
lumineu
de toile.
moquett
traste, le
2-3 La ze
ramique
situé au
bois gar
sée. Jar
incorpor
noir enc
par où
pièce do

1 La salle de séjour vue du coin « repos »: à l'extrême gauche, la cabine-discothèque; au centre, la cheminée; au fond, la partie salle à manger. La paroi incurvée, autour de la cheminée, est en formica noir, de même que les éléments délimitant les différentes zones et formant blocs de rangement. Au premier plan, le tableau de commande pour l'éclairage, qui peut être réglé indépendamment dans les différentes parties de la pièce. Les éléments lumineux sont répartis derrière les parois de toile. Le sol entièrement recouvert de moquette noire met en valeur, par contraste, les effets de lumière colorée.

2-3 La zone « repos » offre une vue panoramique sur Milan. (L'appartement est situé au 14e étage). Les divans sont en bois garnis de mousse élastique expansée. Jardinière en béton. Le bar est incorporé dans les éléments de formica noir encadrant les marches circulaires par où on accède à cette partie de la pièce dont le sol est surélevé.

1

2

3

Photos Marc Lavallée

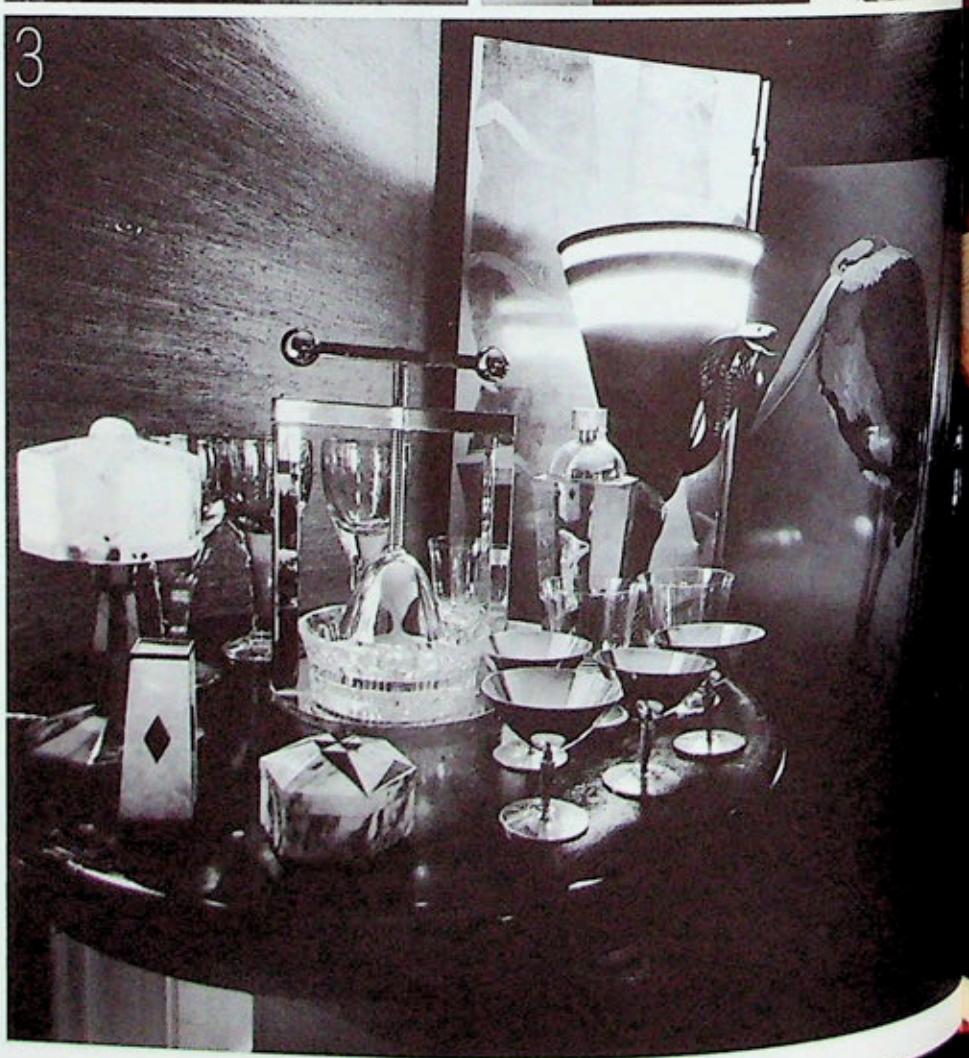
UN STYLISTE D'AUJOURD'HUI AUX SOURCES DU DESIGN

En transformant l'appartement qu'il habite dans une maison XVIII[e] de la rue de l'Université, Karl Lagerfeld n'a pas voulu faire une « rétrospective 1925 ». Il a choisi des meubles et des objets de cette époque parce qu'il en aime la beauté, la perfection du travail, du « fini » dans les moindres détails qu'ils présentent, et la qualité fabuleuse des matériaux utilisés: bois précieux et galuchat, feuilles d'or ou garnitures d'argent. Il a écarté délibérément ce qu'il trouve laid dans le style « arts décoratifs » — les sièges par exemple — pour conserver au contraire certains éléments modernes, que nous avons montrés dans sa précédente installation (voir L'Œil n° 159) et qui s'accordent parfaitement avec les réalisations des grands créateurs de 1925. Ces pièces de premier ordre, toutes signées, sont mises en valeur précisément parce qu'elles ne sont pas étouffées dans une ambiance de « reconstitution » systématique, mais réunies dans une évocation un peu nostalgique, et sans doute inconsciente, d'un monde disparu, peut-être celui de Berlin dans les années 20. Karl Lagerfeld pense que ces créations sont à la source même du design actuel. Pour lui, l'art du présent naît des éléments élargis et transposés du passé: il le démontre ici avec une élégance raffinée, une sûreté de goût qui sont celles d'un grand styliste.

1 Comme le reste de l'appartement, l'entrée a conservé ses moulures d'origine. A gauche, sur le mur tendu de papier peint gouaché corail, un miroir de Ruhlmann en bronze doré à l'or fin, avec passementerie d'or, et un secrétaire de Dominique en poirier dont l'intérieur est garni de galuchat. Le plateau, la serrure et les attaches des pieds sont en argent. Au fond, une lampe-objet de Man Ray, en tôle laquée blanc. A ces éléments 1925, Karl Lagerfeld a associé un paravent blanc, en bois peint, de Gianfranco Frattini (édité par Pino Meroni) et un tapis-forme « Serpent » de François-Xavier Lalanne qui s'intègrent tout naturellement aux rythmes de l'ensemble.

2-3 Deux aspects de la pièce principale. (Voir légendes page 64.)

2-3 **Page 53:** Dans la pièce principale (voir aussi page ci-contre), les murs sont restés, comme dans l'installation précédente, tendus d'un papier japonais couleur prune (Nobilis) avec cimaise et moulures blanches. Le parquet Versailles est recouvert du même tapis rose buvard, blanc et bleu clair (A la Place Clichy); mais le « contenu » est tout différent: sur la cheminée, deux lampes de Sue et Mare, en onyx, à monture de bronze argenté et doré, qui diffusent une lumière orangée; au-dessus, un miroir d'André Groult dont le cadre est incrusté de coquilles d'œuf et de feuilles d'or véritable. A gauche, un vase luminaire en pâte de verre à piètement d'acier de Genet et Michon (ci-contre, au premier plan) et, à droite, une lampe de Raoul Lamourdedieu, dont le corps en argent est incrusté de personnages de bronze portant des fruits d'or, sous un élément lumineux à volets en pâte de verre. Chenets de Subes en bronze doré, terminés par deux boules de cristal et pare-feu en bronze argenté d'Edgard-William Brandt (voir page ci-contre). Au centre, sur une table en opaline et laque noire de Prince, un vase de Dunand en étain et laque fouettée, un presse-papiers de Lalique, un bougeoir à deux branches en opaline et cristal de Sabino, un plateau à cigarettes chromé 1925, voisinent avec un cendrier en marbre de Gae Aulenti et un autre en biscuit de Sèvres de Claude Lalanne. A droite de la porte donnant sur l'entrée (photo n° 2), une colonne de Pierre Chareau en bois doré à la feuille, portant une vasque-luminaire en pâte de cristal créée par A. Bourraine pour Argy Rousseau. A gauche, devant un paravent en laque de Dunand, un serpent Naja en bronze doré d'E.-W. Brandt daté 1920 entre deux tables de Paul Follot en vernis Martin, l'une noire et rouge, l'autre rouge et noire, qui servent de bar et dont le piètement comporte un placard (voir détails ci-contre). Sur le mur opposé, un miroir de Subes, en bronze incrusté de deux boules de cristal. La table à dessin en acier et fer peint a été créée spécialement pour Karl Lagerfeld par Fr. X. Lalanne. Tabourets en acier inoxydable, sièges et banquettes de Jean Garçon également en acier, garnis de mousse de latex recouverte de jersey blanc (édités par Pascale). Dans la porte donnant sur l'entrée, on aperçoit un tapis réalisé sur un carton de Marie Laurencin.

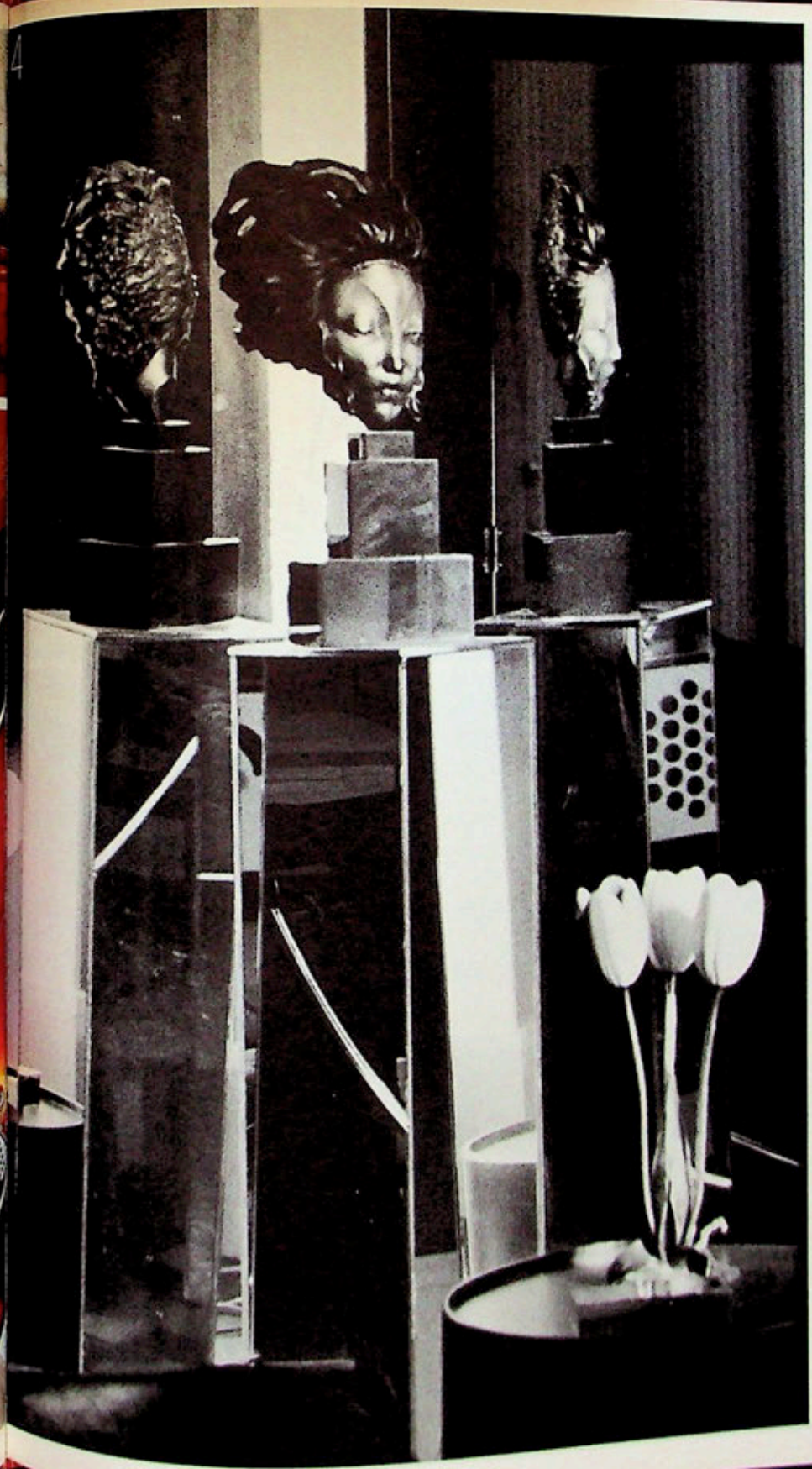


1 Dans la pièce principale, le serpent de bronze d'Edgard Brandt, devant le paravent en laque de Dunand.

2 Devant la table à dessin de Lalanne un cache-pot en émail de Limoges de Fauré. Au mur, le miroir de Subes en bronze doré et cristal.

3 A gauche du paravent, sur la table de Follot en vernis Martin, une lampe et des objets en bakélite, des coupes et un shaker en argent 1925 du Suédois Wiven Hilsom sont disposés autour d'un grand presse-fruit de même époque en cristal et métal doré.

4 Dans la pièce principale, l'onyx, la pâte de verre et l'opaline, l'acier, l'or et l'argent suscitent un jeu de transparences et de reflets qui métamorphosent l'ambiance colorée de la pièce.



1 Dans un angle de la grande pièce, un « trophée » de Pino Pascali et une composition de del Pezzo (à droite) éclairés par le luminaire en pâte de cristal d'Argy Rousseau.

2-4 Karl Lagerfeld a placé dans la chambre à coucher un secrétaire de Ruhlmann, d'un travail remarquable, en sycomore et galuchat, avec un miroir pivotant encadré d'argent. Sur le plateau, une lampe chromée 1925 et un vase de Jean Luce. Chaise longue et tapis « Art Nègre » de Le Corbusier (Formes Nouvelles). Sur la terrasse, à droite, table de Saarinen (Knoll) et chaises d'Hermann Miller (Mobilier International). Le lit d'acier, créé par Martine Dufour (page ci-contre, en bas) est recouvert de velours frappé brun et rouille. Au-dessus, un lapin en marbre blanc de Petersen et une glace en bronze doré à l'or fin de Ruhlmann, éclairés par une rampe lumineuse (Formes Nouvelles). A droite, un tableau de Maglione, « Ciel de nuit »; à gauche, une chaîne Haute Fidélité (Brion Vega). Près du bureau, un paravent en miroir, qui élargit les proportions étroites de la pièce, reflète un spot sur pied (Maison et Jardin), une lampe en argent à tulipes de pâte de verre émaillée blanc (vers 1910-1912) sur un socle-tonneau en bois noir (Mobilier International) et un masque d'argent à chevelure de bronze du sculpteur hongrois Kelety (1925) sur un socle de glace.

1 Sur la chaîne Haute Fidélité, dans la chambre à coucher, deux luminaires 1925 – un projecteur orientable et une lampe à rotule, pivotant sur une boule chromée – qu'on pourrait prendre pour des créations toutes récentes des designers d'aujourd'hui. A droite, un panneau laqué en feuilles d'or et coquilles d'œuf, exécuté selon la technique des Inro japonais. Sur l'autre mur, une « Tour » de Myklos.

2 Vue de la pièce principale vers le bureau de Karl Lagerfeld. On y voit, devant une table à tréteaux en acier (Pascale), une chaise également en acier et garnie de cuir blanc, de Claude Lalanne, une lampe et des objets 1925 devant une bibliothèque... 1969 (Mobilier International).

Qu'est-ce que le design ?

L'expositon inaugurale du Centre de Création Industrielle, qui s'ouvre le 22 octobre au Musée des Arts Décoratifs à Paris, constitue la réponse qu'apportent à cette question cinq designers contemporains: Joe Colombo, Charles Eames, Fritz Eichler, Roger Tallon, Verner Panton. Chacun d'eux a « illustré » ses propres conceptions en présentant un choix de ses créations les plus significatives, après avoir répondu à un questionnaire détaillé sur le design, ses objectifs, ses frontières, ses implications commerciales, industrielles et sociales. En ouvrant ses portes avec cette manifestation, le C.C.I. précise d'emblée ses objectifs: promouvoir la connaissance et le développement d'une production industrielle témoignant d'une recherche formelle et structurelle cohérente, être un « centre de Design » ouvert, sans exclusives, à la production française et étrangère.

JOE COLOMBO

FRITZ EICHLER

CHARLES EAMES

ROGER TALLON

VERNER PANTON

JOE COLOMBO

L'un des plus originaux, et des plus réfléchis sans doute, parmi les créateurs italiens d'aujourd'hui, exprime exactement, avec son « habitat aux fonctions intégrées » (voir p. 60) ce qu'il écrit à propos de l'avenir du design: « Les traditionnalistes auront beau se voiler la face et se boucher les oreilles, il est évident que [les matériaux nouveaux] conditionneront et conditionnent déjà notre existence. On peut même affirmer que la technologie la plus avancée bouleverse le monde... Il est absurde que l'homme ne se soit pas aperçu de tout ceci et qu'il continue de vivre dans des maisons traditionnelles alors que le progrès... nous porte au seuil des voyages interplanétaires... Le passé n'est que culture, il ne peut être aujourd'hui un mode de vie ».

FRITZ EICHLER

Pour le directeur du bureau d'études de la grande firme allemande Braun, (voir page 61), « le design n'a pas de limites, il touche à tous les domaines, de la poubelle au module lunaire ». Il ne doit pas être « l'expression d'une « belle forme » mais contribuer de plus en plus à la transformation planifiée, humaine et meilleure de notre monde » (Fritz Eichler est photographiée ici avec Dieters Rams, directeur du Design-Produit et Wolfgang Schmittel, directeur du Design-Image).

CHARLES EAMES

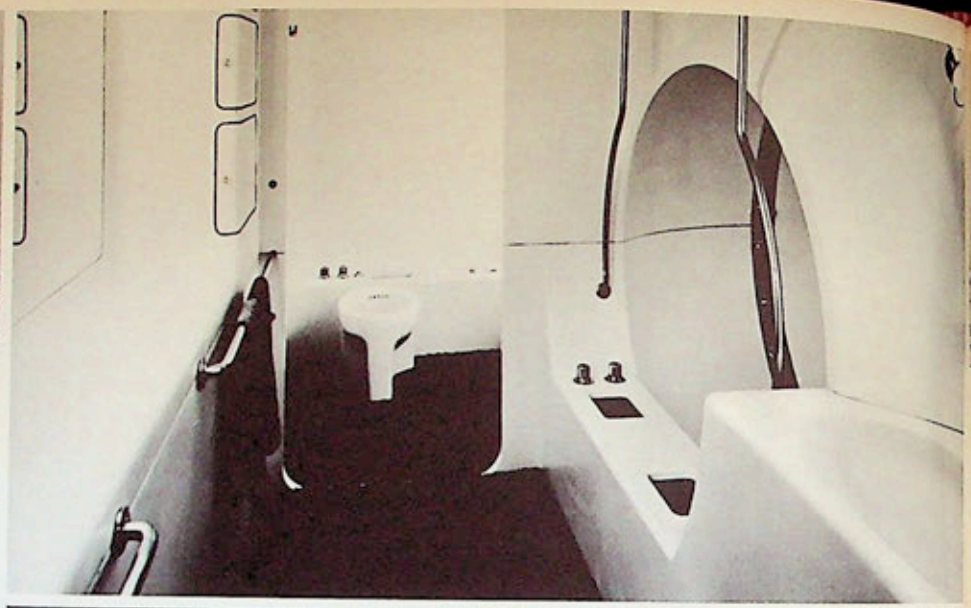
L'architecte américain célèbre à travers le monde par ses réalisations conçues notamment pour Hermann Miller, a été choisi à juste titre pour représenter les Etats-Unis au Pavillon de Marsan. A la question: « La création du designer admet-elle des contraintes? » il répond: « ... Voici l'une des clés du problème du design: la capacité du designer à reconnaître autant de contraintes que possible, sa volonté et son enthousiasme à travailler à l'intérieur de celles-ci — contraintes de prix, de grandeurs, d'équilibres, de surface, de temps etc... chaque problème ayant sa propre liste de contraintes ». Et lorsqu'on lui demande: « Le design peut-il concourir à la création d'œuvres réservées au seul plaisir? », il interroge à son tour: « qui oserait dire que le plaisir n'est pas utile? » (Voir page 62).

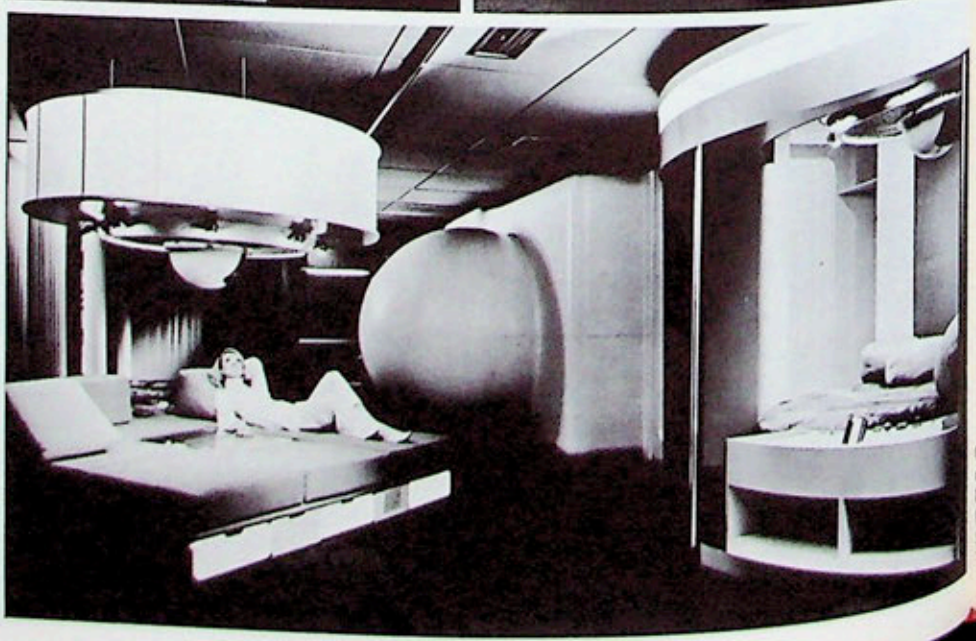
ROGER TALLON

Directeur de « Technès », bureau français d'esthétique industriel, Roger Tallon définit ainsi les objectifs du design: « la synthèse de la meilleure forme traduisant le meilleur fonctionnement dans les matériaux les plus adéquats ». Après avoir mis au point différentes créations largement diffusées aujourd'hui — son modèle de télévision sur socle par exemple — il se spécialise actuellement dans le domaine de la machine-outil (voir page 63) car, dit-il, « le champ complet de la production industrielle est concerné par le design: du matériel agricole au matériel aérospatial et, paradoxalement, une partie importante de ce qu'il est convenu d'appeler « design contemporain » relève en fait directement d'un artisanat moderne à peine industrialisé. »

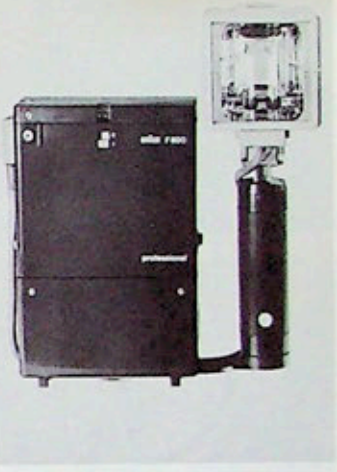
VERNER PANTON

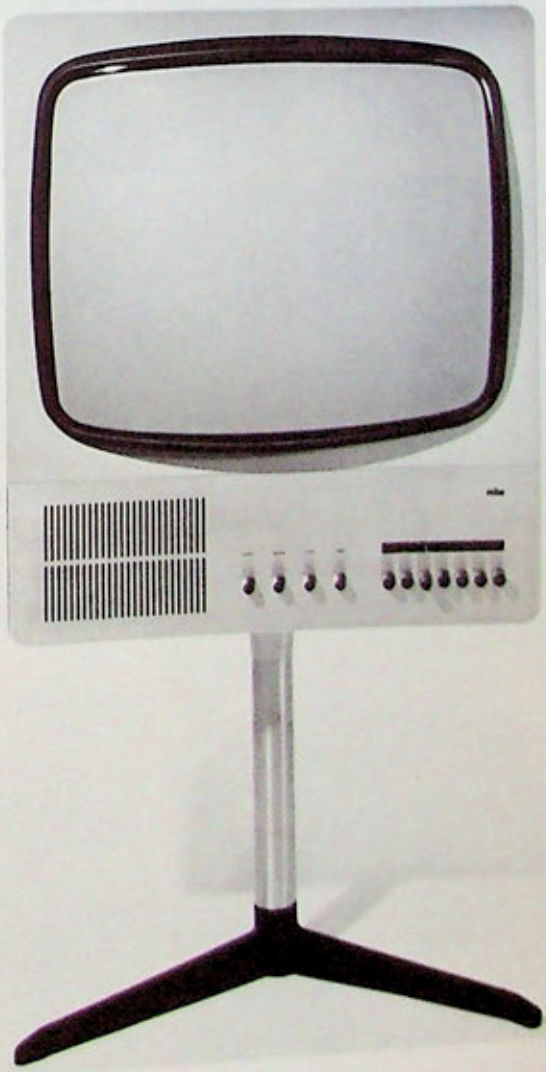
Brillant représentant du design scandinave, et plus précisément danois, il a développé son point de vue indépendamment du questionnaire proposé, en soulignant les éléments qui lui paraissent essentiels dans la tâche du designer: « Il n'a pas à créer des œuvres d'art immortelles, mais des objets qui peuvent être utilisés de plusieurs façons par plusieurs personnes dans des circonstances particulières... » Soucieux de susciter « ces rapports entre les choses » qui nous frappent « dans les vieux quartiers des villes, dans un bazar oriental, sur un voilier », et qui répondent « à une conception globale témoignant d'une époque ou d'un propos », Verner Panton insiste sur le rôle décisif que doit jouer la couleur dans l'élaboration d'un « milieu attractif »: il en donne un exemple convaincant avec l'aménagement de l'immeuble du journal « Der Spiegel » à Hambourg (voir pages 64-65).



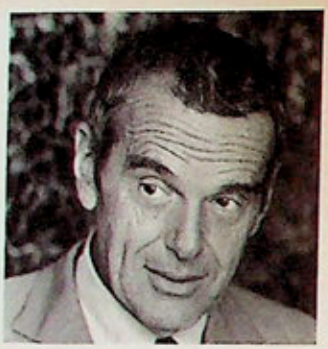


Joe C. Colombo: « Visiona 69 ». Proposition pour un habitat aux fonctions intégrées, présentée à l'exposition « Interzum » de Cologne sous l'égide de Bayer.

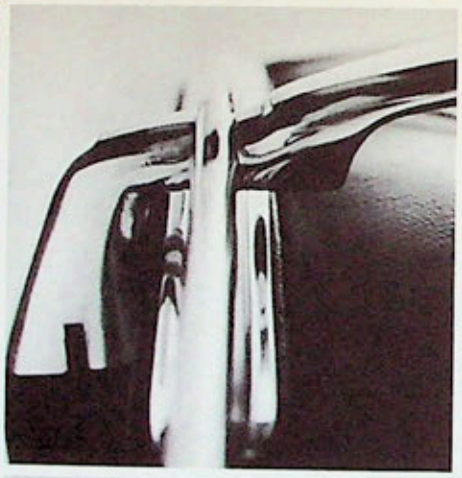


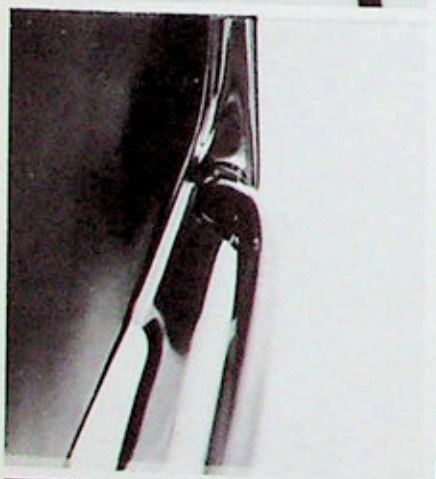


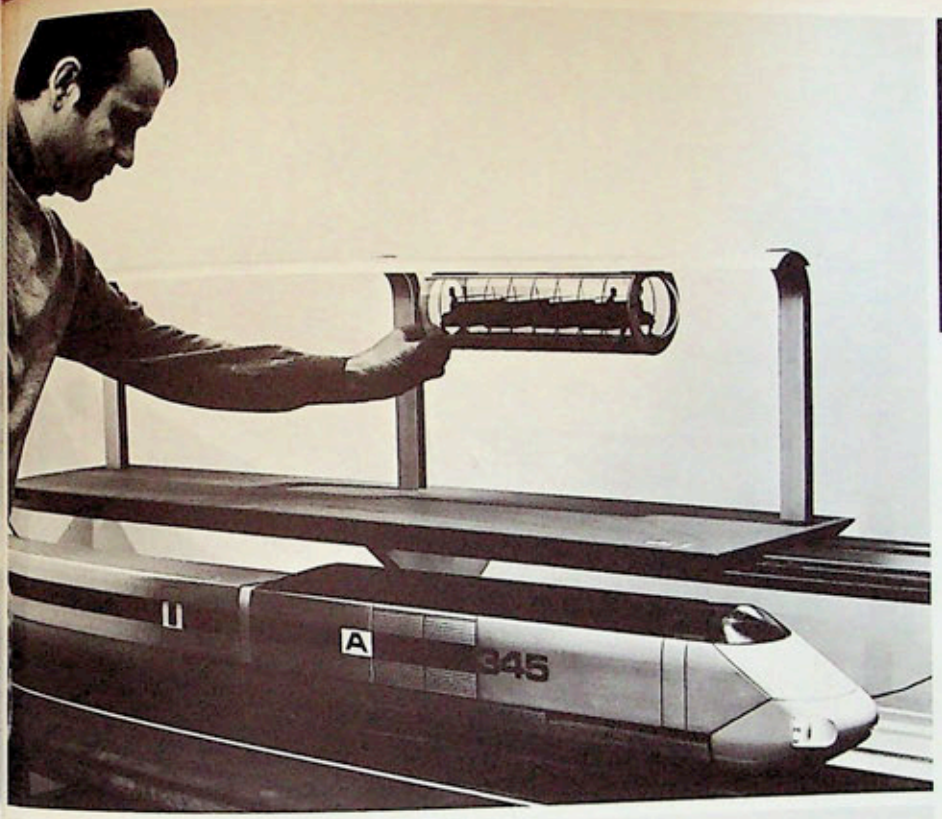
Quelques réalisations du bureau d'études de Braun, que dirige Fritz Eichler: Camera Nizo Super 8, Flash électronique F 800, Rasoir sextant S, Briquet automatique, Télévision F.S. 80.

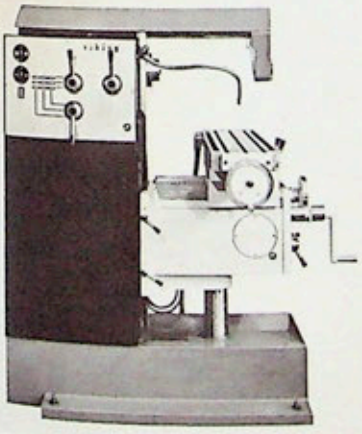


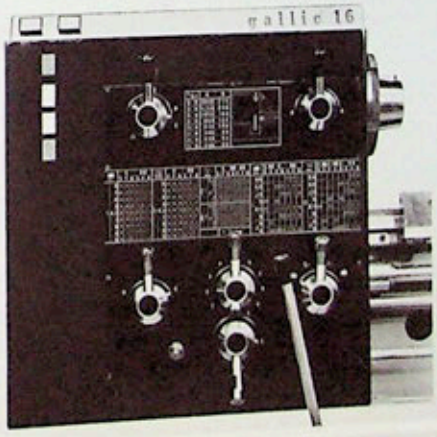
Fauteuils de Charles Eames. Détails de structure. (Hermann Miller, Mobilier International.)

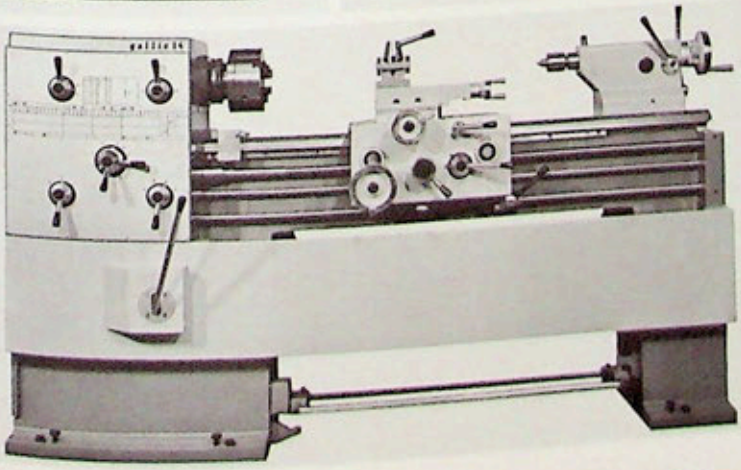






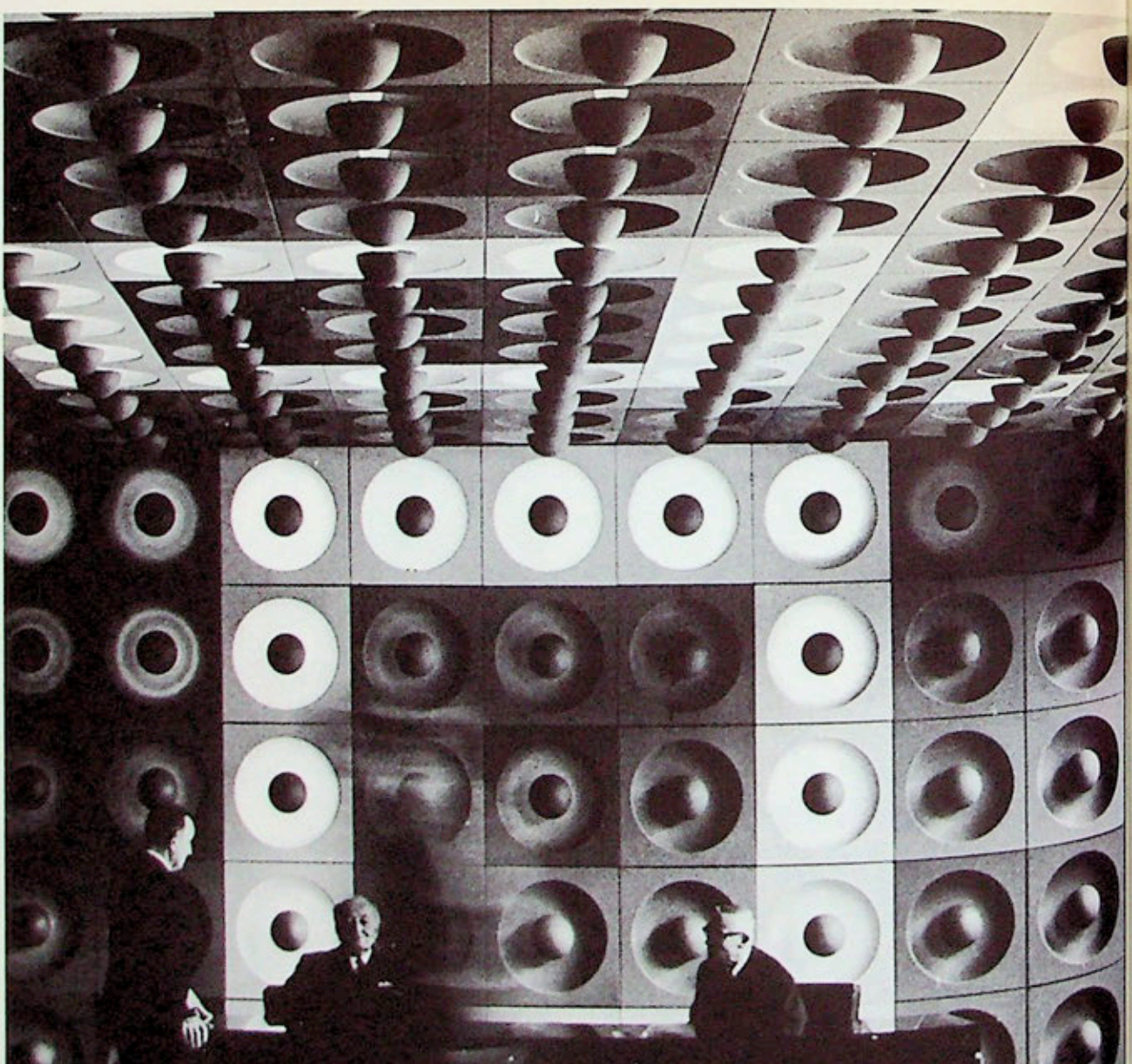


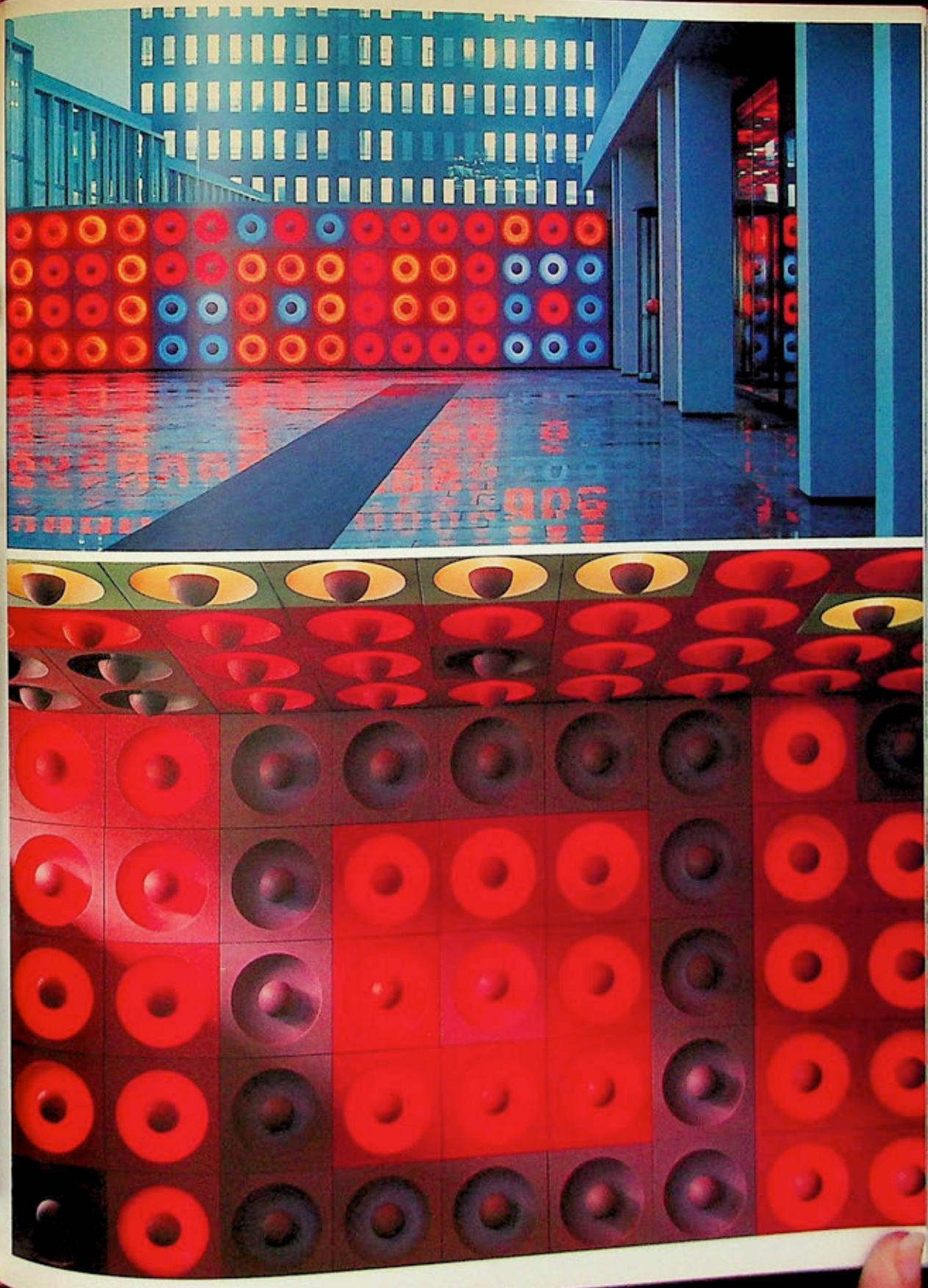




Ci-contre en haut: Maquettes de Roger Tallon pour le Monorail Urba 2000 et le premier projet du turbo-train français. Au centre et en bas: Trois créations de Roger Tallon — Technès pour Mondiale — Muller et Pesant: Fraiseuse Viking 1964, Tableau de bord du tour Gallic 16, Machine-outil Gallic 14.

Pour l'immeuble du journal « Der Spiegel » à Hambourg, Verner Panton a créé des modules lumineux e colorés, qui créent un rythme unifié dans la cour d'entrée et le hall d'accueil. Ci-dessous et page ci-contr en bas, deux vues du hall; page ci-contre en haut, le mur de la cour (au fond, le gratte-ciel I.B.M.). Ces élé ments lumineux sont édités et distribués par Louis Poulsen.





ni

1-2 Les
techniqu
L'éclaira
Palme »
panneau
est l'un
Autres e
tique bl
plâtre m
de poly
L'aména
rets en

Photos Studio Tre

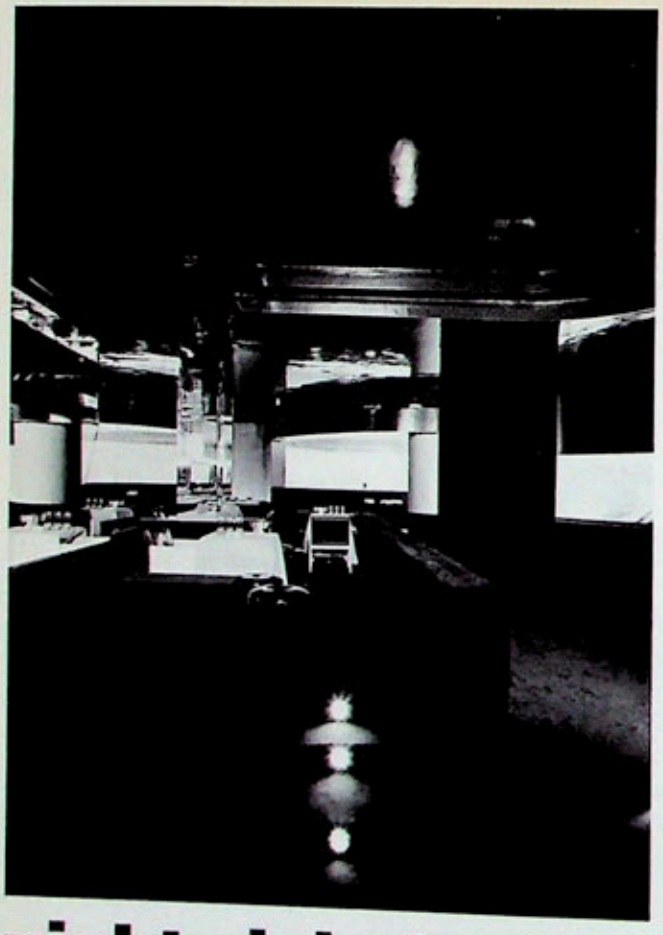
night-club de choc

C'est une discothèque dining-club qui vient de s'ouvrir au cœur de Milan. L'ensemble s'étend sur deux étages en sous-sol: au premier niveau, le bar, la grande salle et les vestiaires; au-dessous, le dining-club, qui comprend plusieurs salles, et les cuisines. L'architecte Sergio Asti a modelé ce double espace de manière à créer une ambiance continue mais animée. Il a conçu pour cela des sols à plusieurs niveaux, des reliefs et des éléments lumineux pour les plafonds, des revêtements de glace pour les murs, enfin des partitions intermédiaires qui divisent les volumes principaux sans les fragmenter. Tous les équipements techniques indispensables s'incorporent aux structures et aux rythmes formels de l'ensemble. Les meubles ont été choisis ou créés dans le même esprit. Les tonalités adoptées — murs marron clair, plafonds orange brûlé, moquette fauve — composent une gamme très chaude dont les miroirs et les écrans roses qui diffusent la lumière multiplient les nuances et les modulations colorées.

1-2 Les profils des plafonds ont été dessinés de manière à incorporer les équipements techniques (air conditionné, sonorisation), tout en soulignant la structure de l'espace. L'éclairage est encastré dans la maçonnerie. Partout, la moquette du sol (« Due Palme ») se prolonge au bas des murs sur une hauteur d'un mètre environ. Le panneau aux scintillements argentés dont on aperçoit un angle sur la photo ci-contre est l'un de ceux qu'a créés Giosetta Fioroni pour le Fitzgerald (voir pages suivantes). Autres éléments décoratifs: de grands bouquets et des corbeilles de fleurs en plastique blanc. **3** Partout le revêtement mural, au-dessus de la moquette, est en plâtre marron clair et les plafonds sont en stuc poli orange brûlé (Sadi). Des écrans de polyester et des miroirs multiplient les perspectives et les accents lumineux. L'aménagement a été réalisé par Zanotta, qui a fourni notamment les petits tabourets en ciré noir. Derrière les tables, des fauteuils en bois laqué blanc de Stillwood.

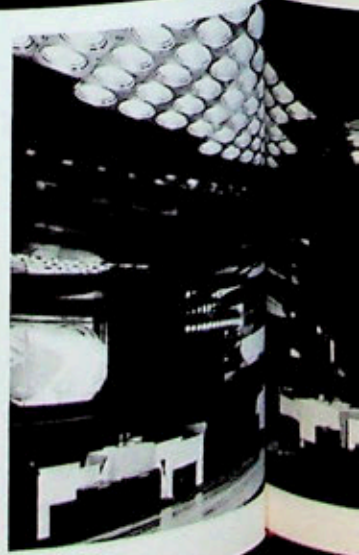
3

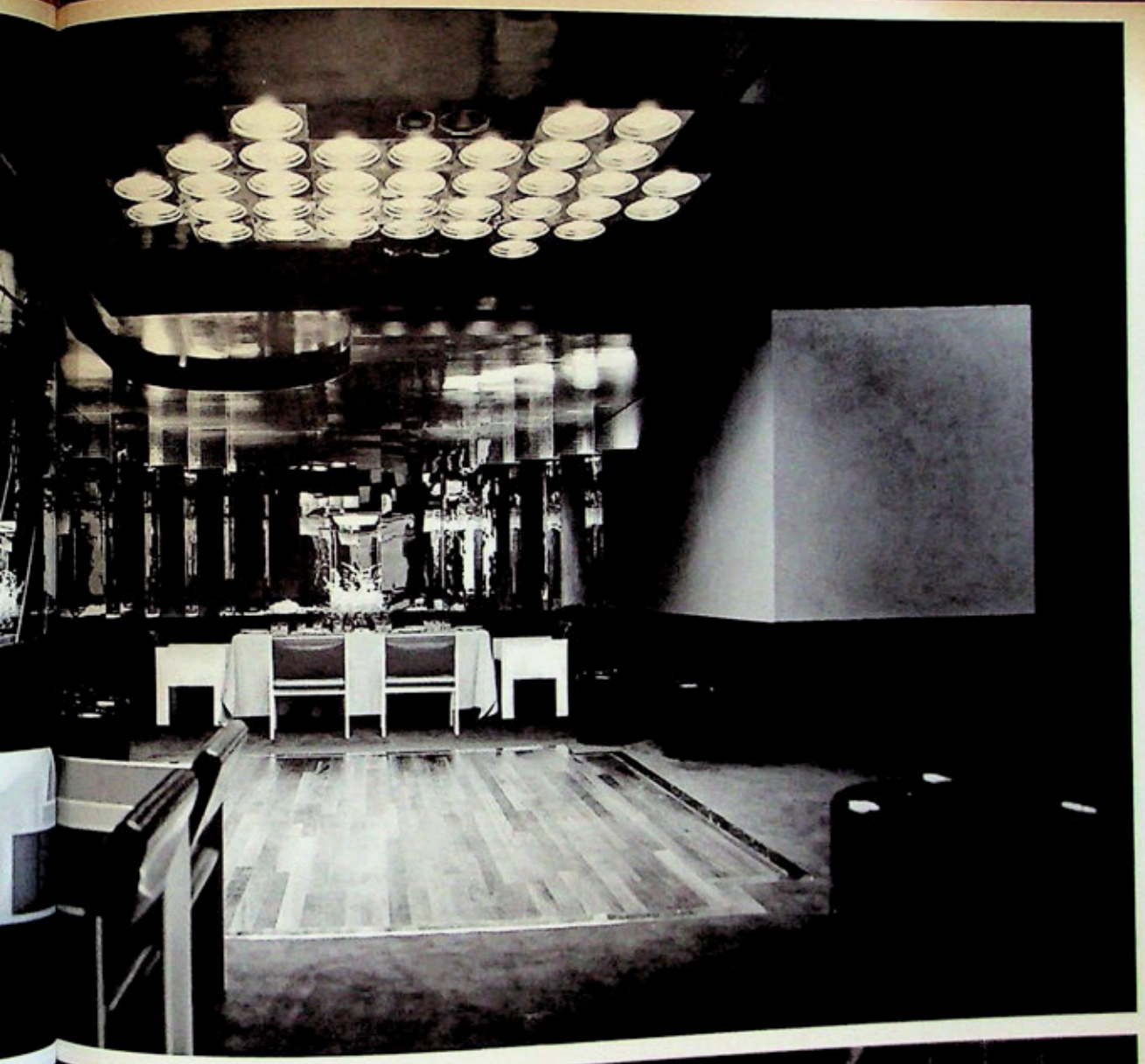
Photos Studio Tre

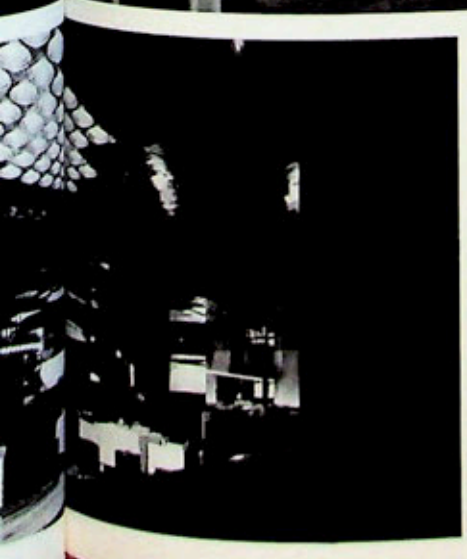


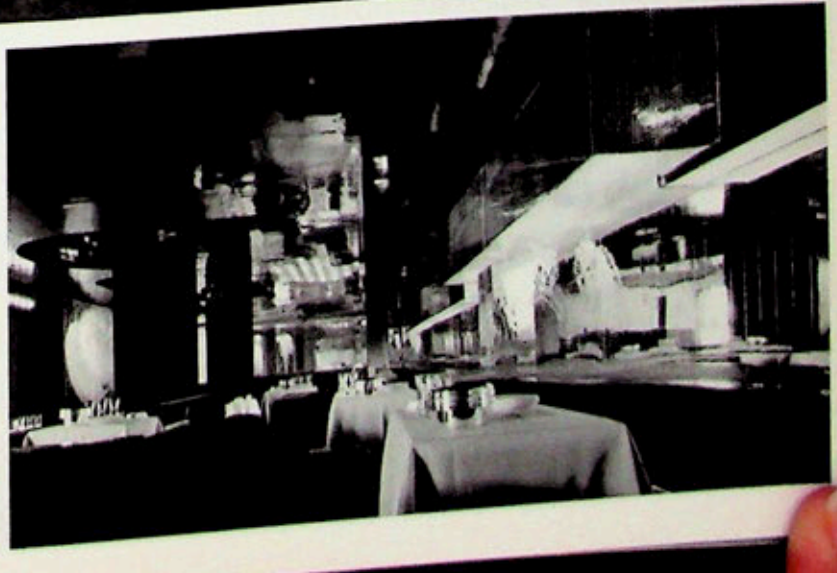
night-club de choc

Ces quatre photos de la grande salle montrent comment Sergio Asti a créé un espace ouvert et unifié, mouvant et pourtant structuré, par le dessin des plafonds, la répartition des volumes intermédiaires, suspendus ou fixés au sol — les uns translucides, les autres recouverts de moquette — et par le jeu des reflets sur les parois de glace. Le luminaire au-dessus de la piste de danse est fait d'éléments emboîtés, spécialement dessinés et diffusant un éclairage d'intensité variable. Comme dans le dining-club, les fauteuils entourant les tables sont en bois laqué blanc à dossier et siège capitonnés (Stillwood) et les poufs en ciré noir (Zanotta).



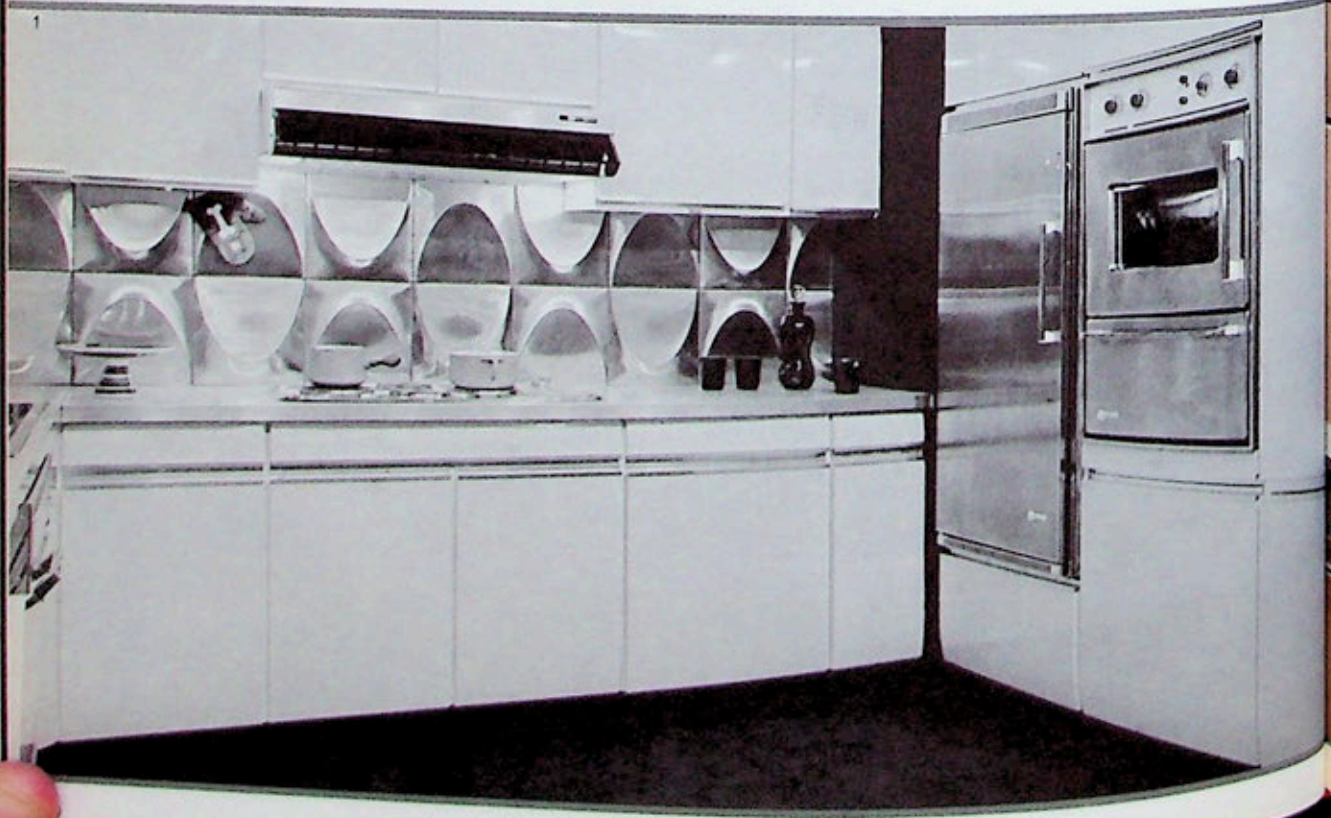


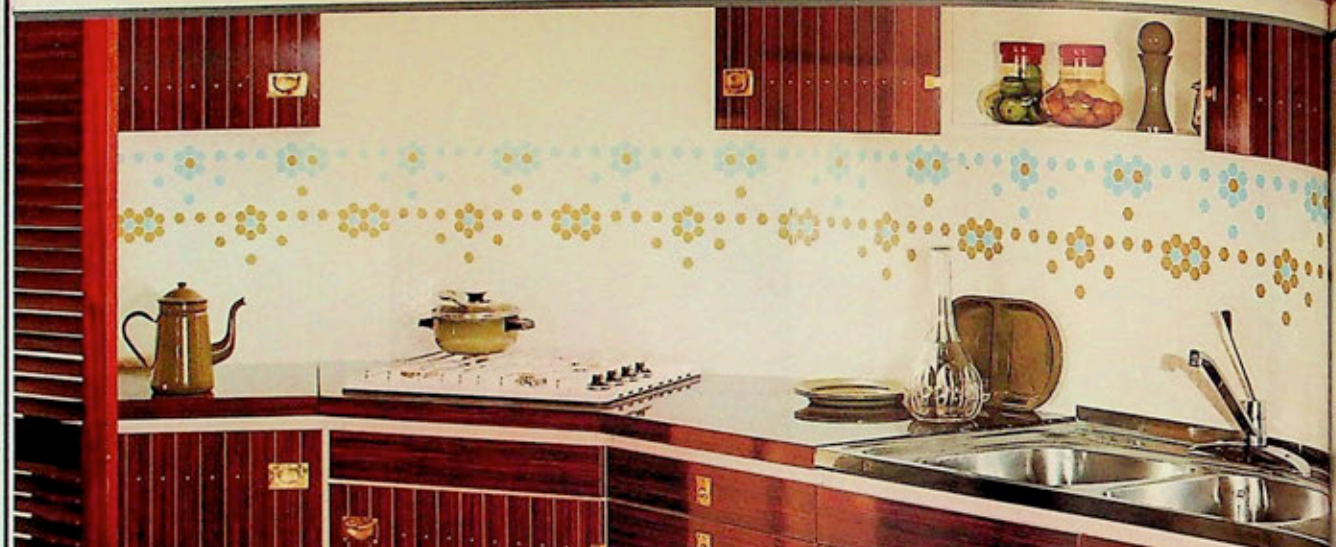


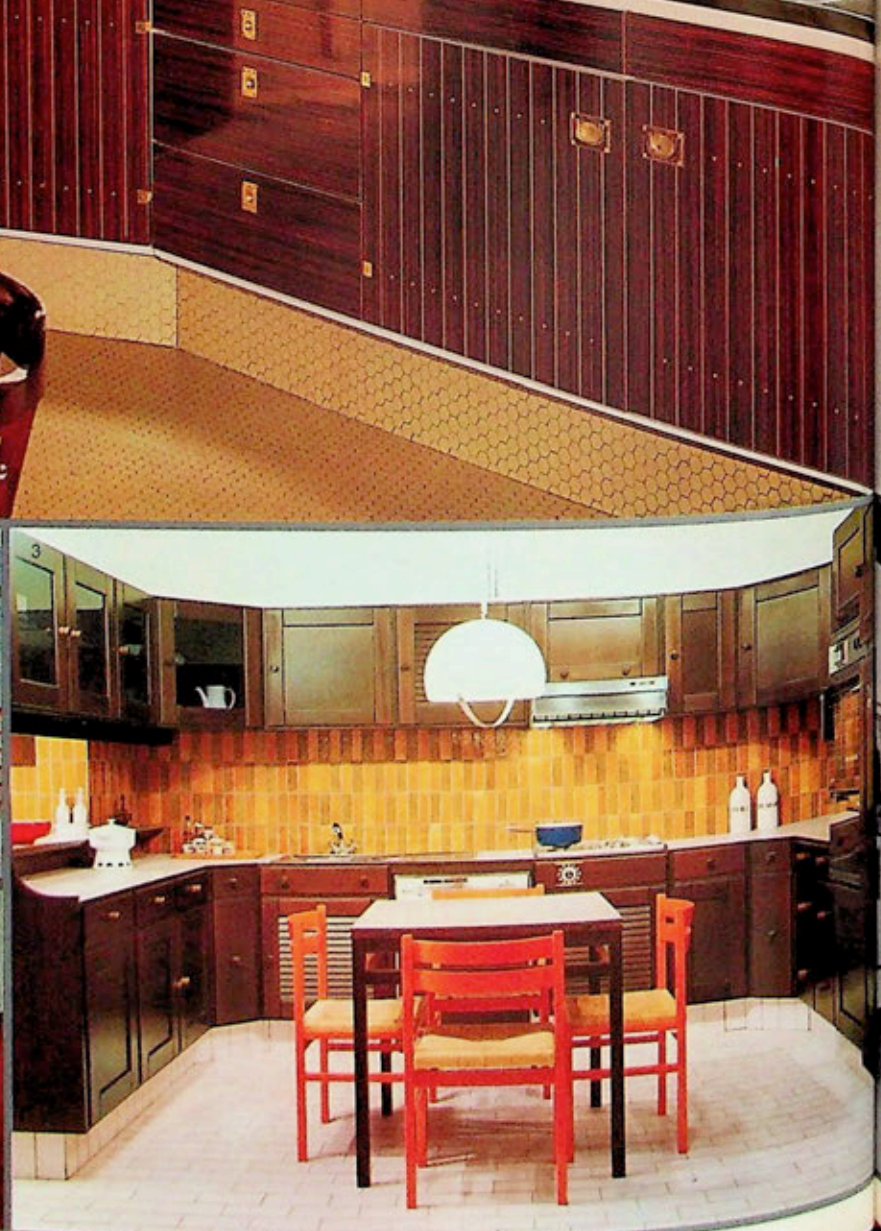


1 La tonalité claire de l'ensemble Sie Matic « gris léger » (Formes et Cuisines) s'accorde ici avec un revêtement mural d'acier inoxydable (Blanco Edersthal). Le profil continu des poignées crée un rythme discret sur les parois en gétalit des blocs de rangement entre lesquels s'insèrent les éléments encastrés: four avec étuve, réfrigérateur 220 litres, lave-vaisselle, hotte absorbante (Neff), plaque de cuisson électrique à quatre feux Aegemo, évier en acier inoxydable (Franke Frankon). 2 Dans la cuisine S 60, dessinée par Claudio Salocchi pour Alberti, tous les plans reçoivent une lumière uniforme grâce à l'éclairage incorporé à la partie inférieure des blocs suspendus. La poignée des éléments bas forme une saillie continue aisément accessible et dont le profil a été calculé pour éviter que les liquides renversés ne s'infiltrent à l'intérieur des meubles. L'évier, ici en acier inoxydable — mais qui peut être réalisé en céramique — est entouré d'un rebord de protection, de même que la plaque de cuisson à six feux. Les surfaces blanches des plans de travail, du four (Candy) et des socles en retrait rehaussent la tonalité « vert lac » choisie pour les panneaux de revêtement (qui se font également en jaune ou rose). 3 «E 15», nouvelle cuisine dessinée par Luigi Massoni. Les volumes, d'une grande sobriété de ligne, sont en lamifié blanc ou bois coloré. Céramiques de Gabbianelli. (Boffi, diffusion I. Sarfati.)

l'oeil aux aguets sur les cuisines

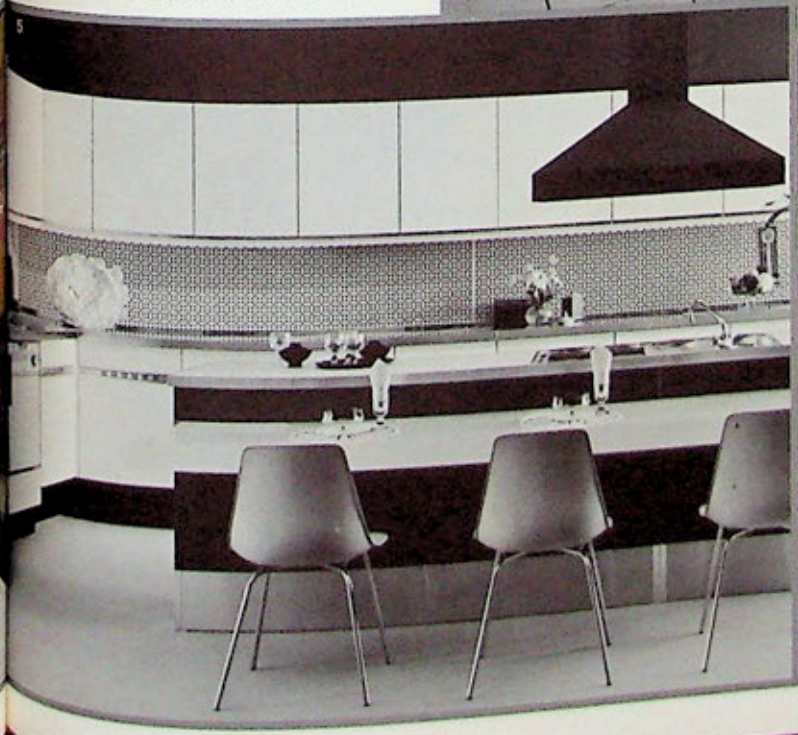


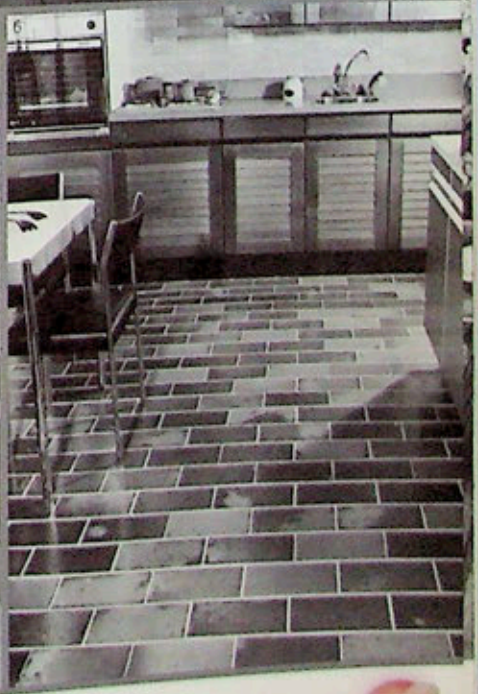


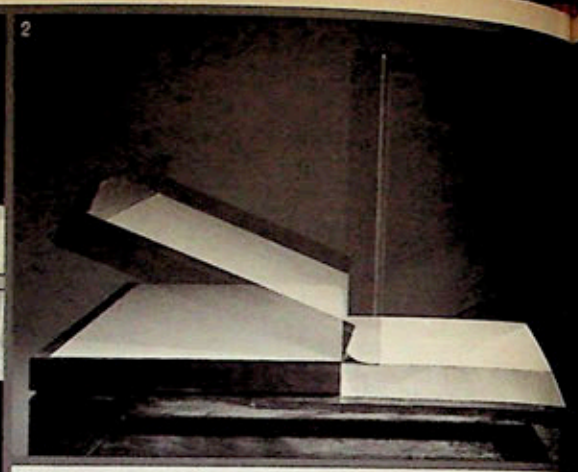


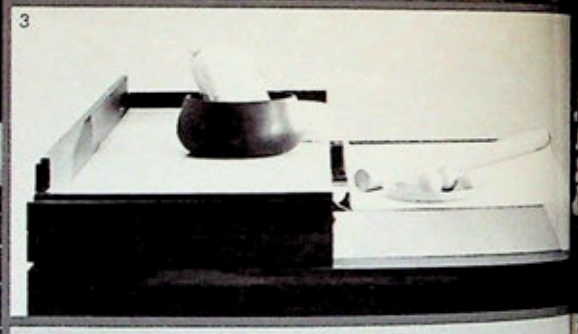
1 Cuisine
par Norbe
neaux son
rayures ve
gnées en c
est en ém
« Cottage »
ocre (Man
ments de
zeel perm
l'utilisation
disponible
d'une cuis
où prenne
(Scholtès).
la planche
et table de
acier inox
en multipl
Poignées e
sine de Sc
ments de
carrelage
portes ré
l'aspect de
face bois,
4 Bloc cu
réalisé pa
cuisson et
seul tenan
en acier in
2000 » de
répartir log
travail sel
préparatio
et l'évier
auquel est
Contre le
rateur et l
décorateu
cuisine po
est en grès
ges en lan
Sièges et

1 Cuisine « Bateau » de Coméra, réalisée par Norbert Seinessi décorateur. Les panneaux sont en lamifié « acajou anglais » à rayures verticales, avec charnières et poignées en cuivre laitonné. Le carrelage mural est en émaux hexagonaux de Briare, décor « Cottage ». Sur le sol, hexagones Sialex ocre (Manufacture de Briare). **2** Les éléments de dimensions multiples de Bruynzeel permettent, en hauteur et en largeur, l'utilisation rationnelle de toute la place disponible et, par conséquent, la réalisation d'une cuisine exactement « sur mesures », où prennent place le four à hauteur de vue (Scholtès), la plaque de cuisson et sa hotte, la planche à découper avec grille à refroidir et table de travail coulissante, puis l'évier en acier inoxydable. Les plans de travail sont en multiplex de 20 mm plaqué de lamifié. Poignées en métal inoxydable mat. **3** Cuisine de Schiffini (Formes Nouvelles) en éléments de noyer Mansonia sur socle de carrelage en retrait, prolongeant le sol. Les portes réversibles permettent de varier l'aspect de la cuisine en présentant soit la face bois, soit la face interne en formica mat. **4** Bloc cuisine conçu par Abraham et Rol, réalisé par Mafram, avec évier, table de cuisson et plan de travail en Uginox d'un seul tenant. Les retombées sont également en acier inoxydable. **5** La cuisine « Forme 2000 » de Poggenpohl répond au souci de répartir logiquement les différents postes de travail selon les phases successives de la préparation d'un repas: la plaque de cuisson et l'évier forment au centre un bloc isolé auquel est adossée la table pour les repas. Contre le mur, les rangements, le réfrigérateur et le four à hauteur de vue. **6** Les décorateurs Philippon et Lecoq ont créé cette cuisine pour les Huchers Minvielle. Le sol est en grès 12×24 cendré (Carré), les coffrages en lamifié ou en lames de bois naturel. Sièges et table à piètement d'acier chromé.





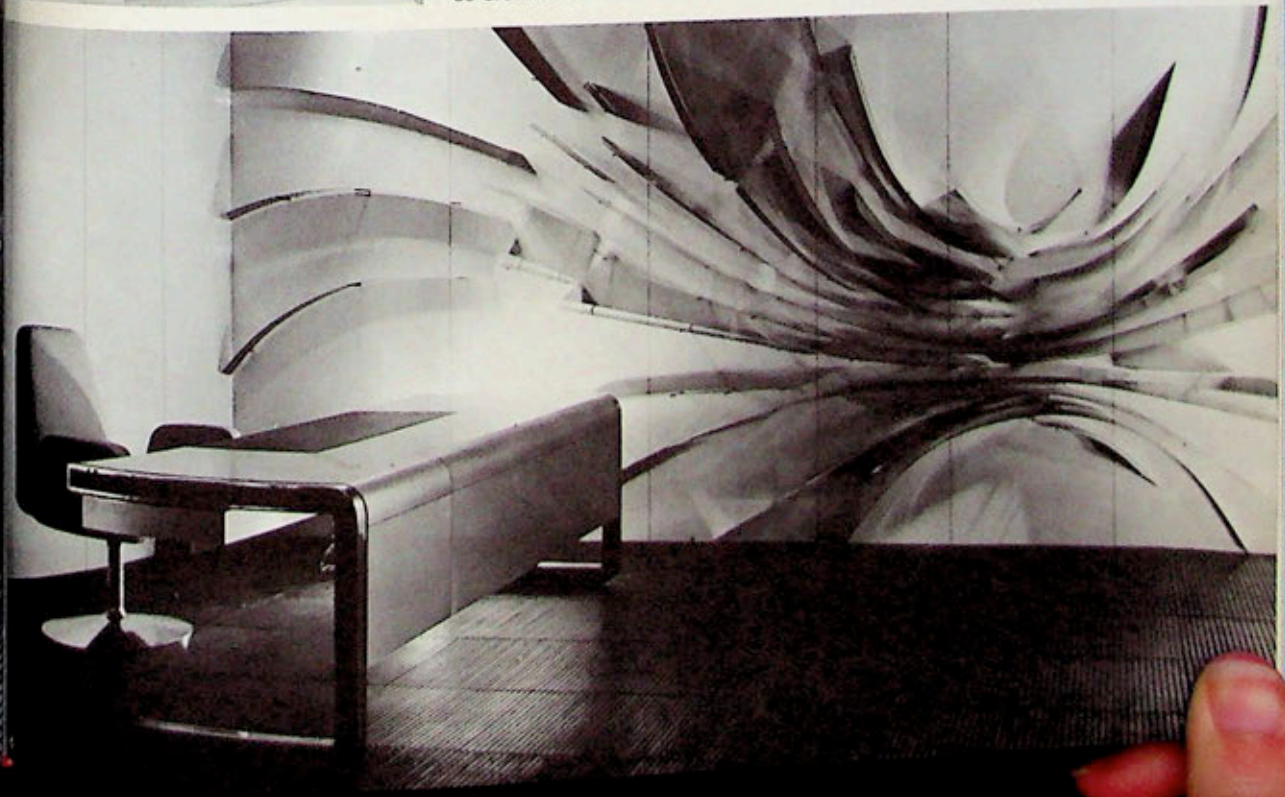




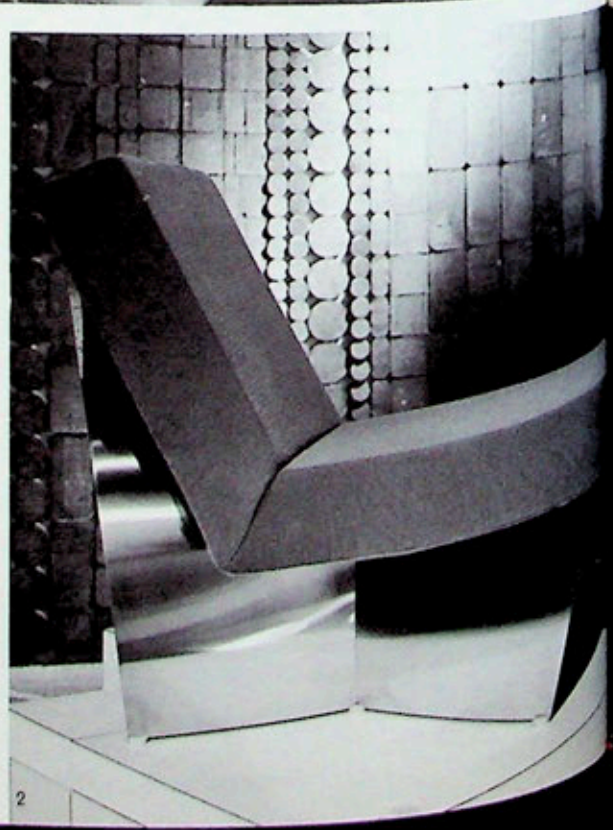
1 Une autre réalisation de Philippon et Lecoq, pour les Huchers Minvielle : la cuisine « Triennale ». La plaque de cuisson est incorporée à une table disposée en épi au centre de la pièce. Sol en carreaux 20×40 cm « Maïs flammé » (Carré). **2-4** Un élément de la cuisine « Renata », créée par l'architecte Panelli pour Burelli : une table à plateau repliable, en bois foncé et lamifié blanc. Le plateau inférieur comporte une planche à découper et un panneau coulissant ouvrant sur le tiroir. **5** Moulin à café électrique en plastique blanc (20×20 cm) permettant neuf degrés différents de mouture (Braun Electric France). **6** L'émail blanc, l'acier inoxydable et le verre trempé sont associés dans ce bloc-cuisine fait d'éléments à encastrer (Scholtès) : réfrigérateur 215 l dont la porte laquée blanc peut être recouverte d'une plaque d'acier Ugine ou de lamifié, hotte aspirante anti-odeur, four électrique avec tourne-broche et éclairage intérieur, lave-vaisselle entièrement automatique. (Objets et vaisselle Asko, Christofle, l'Echoppe, l'Epi d'Or, Françoise Thibaut, Kitchen.) **7** Cuisine en stratifié avec plans de travail imitation bois, très bien finis. Four, évier, plans de travail sont disposés en U le long des murs. Les panneaux coulissants et la table escamotable constituent des surfaces d'appoint sans encombrer l'espace central (La Boutique Danoise).

RENCONTRE INDUSTRIE DESIGN

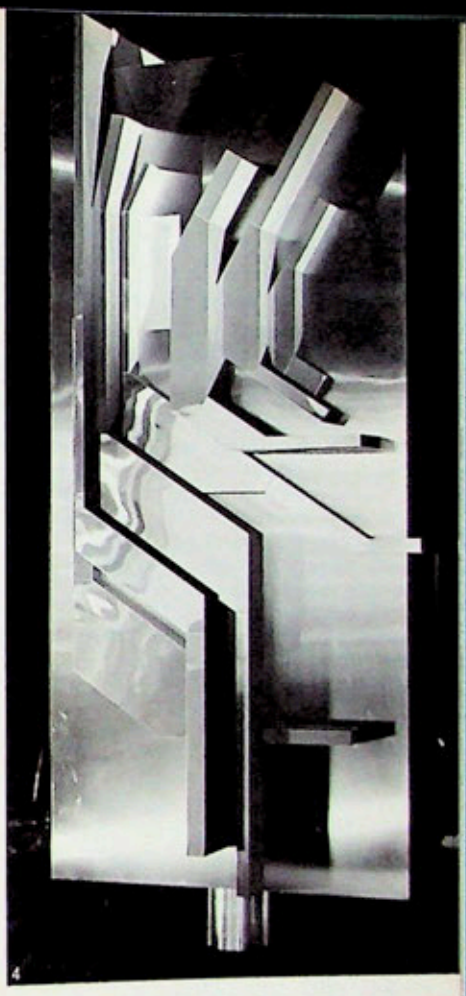
1 Ensemble de bar dessiné par F. Monnet et réalisé par Inox-Industrie (édité par Kappa). Le fond de papier au décor estompé (Rouve) met en valeur la simplicité des lignes et des formes parfaitement fonctionnelles. **2** et **3** Une autre réalisation d'Inox-Industrie: cette chauffeuse de J. Gardel. La structure du piétement, la courbure très étudiée de la feuille d'acier inoxydable pliée assure la souplesse et le confort de ce siège entièrement métallique. **4** Cette grande sculpture murale au graphisme animé contraste avec la surface lisse et rigoureuse du bureau qui l'accompagne. Ce sont deux créations de H. Lesetre et de l'Atelier de Création du Mobilier National (Dassas éditeur).



1 Pour les revêtements de sol, l'acier inoxydable offre aujourd'hui une gamme de solutions diverses répondant à tous les problèmes que posent aussi bien l'aménagement d'un appartement, que l'installation d'un bureau, d'un magasin ou d'une administration. Ici, dans un hall d'accueil, le dallage Solinox associe les éléments gravés et les éléments satinés Uginox, en harmonie avec les poufs, également en acier inoxydable. L'ensemble conçu par G. Torrens et A. Rigaud Monin a été réalisé par S.F.M.P. Inox-Industrie. **2** J. Lesage a donné à ce fauteuil une ligne très sobre dont la structure géométrique répond à l'angle d'inclinaison du siège calculé pour assurer une détente maximum. Réalisation Manelec. **3** Avec un sol en dalles gravées Uginox (édité par Solinox-S.F.M.P.) et un mur embouti par explosion (réalisation Secathen), B. Govin a créé un ensemble montrant les variations de surface, de matière et de texture que permet l'emploi de l'acier inoxydable dans le décor intérieur. **4** Volume pivotant d'Y. Millecamps, réalisé par Manelec. L'environnement et l'éclairage modifient les reflets mouvants et le rythme des reliefs dessinés par l'ombre et la lumière. **5** Dans cette bibliothèque de M. Vincent, les modules d'acier inoxydable permettent un montage aisé et une distribution variée des volumes intérieurs selon les besoins, tout en préservant le maximum d'espace utile grâce à l'encombrement réduit de l'armature. Réalisation Manelec. **6** Les tabourets cylindriques, le plateau rond de la table et son piétement en panneaux concaves composent un jeu de courbes et de rythmes circulaires qui donnent son unité et son élégance à cet ensemble mobilier de J. Lesage, réalisé par Manelec.



2



UGINOX

UNE CLEF DE L'ART MODERNE: LE SYMBOLISME

Suite de la page 36

attendrit jusqu'aux larmes Georges Minne, au point de le réduire presque exclusivement à répéter la figure de l'adolescent agenouillé, mal nourri et résigné, dont le type se communiquera au grand sculpteur expressionniste allemand Lehmbrück. Quant à Ferdinand Hodler, il établit une sorte de pont entre l'allégorie de Puvis de Chavannes et le symbolisme expressionniste de Munch; son goût si accentué de la symétrie renforce le respect des deux dimensions du tableau tandis que le pathétique des gestes accuse un sentiment tragique de l'existence.

L'attention portée aux civilisations disparues prend volontiers un accent dramatique, comme dans *L'idole noire* de Kupka, lequel à la même époque dénonce, dans de furieux numéros de *L'Assiette au Beurre*, le capitalisme militariste et colonisateur (cette dimension, souvent anarchisante, du Symbolisme, déjà présente dans le Préraphaëlisme avec *Le travail* de Ford Madox Brown, s'éclairerait par exemple de la présence du *Militarisme*, sculpté en 1899 par Hansen-Jacobsen, comme elle s'illumine des ultimes efforts de Gauguin consacrés à défendre contre les autorités des Marquises les indigènes réduits en esclavage au bénéfice des producteurs de coprah). Le synchrétisme, qui est l'attitude la plus naturelle du Symbolisme devant le phénomène religieux, trouve peut-être dans *Christ et Bouddha* du curieux Ranson son expression à la fois la plus ambigue et la mieux explicite: le Christ (un Christ de Gauguin) s'efface derrière les lotus et le visage impassible de la sérénité reconquise. Mais il y a aussi, infiniment plus pittoresques que les convertis, la petite phalange des Rose-Croix, dont Luigi Carluccio a regroupé les éléments avec un soin jaloux (il aurait été souhaitable d'ailleurs de les isoler du reste de l'exposition au sein d'une sorte de temple qui les rendît à leur dévotion), ce dont personne auparavant ne s'était avisé. Jean Delville, Emile Fabry, Antoine de La Rochefoucauld, Xavier Mellery, Alphonse Osbert, Armand Point et Carlos Schwabe composent ainsi quelque chose comme un Symbole dans le Symbole, le signe un peu ingénu peut-être du courant ésotérique lequel, justement, irrigue souterrainement le Symbolisme depuis Blake jusqu'à Kandinsky. Nul n'ignore que le dernier en date des Rose-Croix, ce fut Yves Klein, si sincèrement symboliste sous ses dehors cabotins et comme Mallarmé *hanté* par l'Azur au point de vouloir sans cesse, tel le poète d'*Igitur*

boucher d'une main jamais lasse
Les grands trous bleus que font méchamment
[les oiseaux.

Ce n'est pas là l'unique rencontre des Rose-Croix avec l'art digne de ce nom, celui pour lequel la critique daigne soulever son chapeau! Ami de Seurat, Alphonse Osbert a mis la technique néo-impressionniste au service du spiritualisme effréné du Sâr Péladan. Plus singulier encore, le Belge Xavier Mellery tente d'évoquer *L'âme des choses* dans une atmosphère nettement préchiriquienne; Chirico d'ailleurs aurait pu revendiquer le titre de l'un de ses beaux dessins crépusculaires, *Le songe d'un soir*; enfin, *L'immortalité* est à l'origine du célèbre *Thérapeute* de Magritte. C'est un squelette armé de sa faux que l'on interroge (le texte est porté sur l'œuvre elle-même):

Squelette, réponds-moi: Qu'as-tu fait de ton âme?
Flambeau, qu'as-tu fait de ta flamme?
Cage déserte, qu'as-tu fait
De ton bel oiseau qui chantait? (...)

Ceci nous invite à nous soucier de l'actuelle postérité du Symbolisme artistique. Parlant un jour des Cubistes, Picasso disait: « Nous étions tous des artistes Modern Style. » Au-delà des indiscutables racines symbolistes du Futurisme (Boccioni, Romani, Russolo sont représentéa dans l'exposition), de l'Expressionnisme (Hodler, Kubin, Minne, Munch sont ici, mais Kirchner, Kokoschka, Lehmbrück, Marc, Nolde, Witkiewicz n'y seraient point dépaysés), de l'art abstrait (Kandinsky et Kupka, certes, mais pourquoi pas Malevitch et Mondrian?), le Surréalisme, comme il fallait s'y attendre, fait figure d'héritier présomptif. De l'étonnant Fernand Khnopff (ah! si l'on avait pu nous montrer *La poésie de Stéphane Mallarmé* et *I lock my door upon myself*), l'extraordinaire dessin intitulé *La ville abandonnée* nous situe d'emblée, avec une économie de moyens peu commune, au cœur du mystère qu'exploreront Chirico et Magritte. (Je passe sur le fait que toute la production de Paul Delvaux après 1942 sort de *La belle Rosine* d'Antonio Giuseppe Wiertz, parce qu'il n'y a pas là tellement de quoi se réjouir!) Enfin, on ne saurait taire que le vaste tableau de Walter Crane, *Les chevaux de Neptune*, constitue une anticipation flagrante de la « méthode paranoïa-critique » que prétendit inventer Salvador Dali; ici, en effet, il est évident que l'observation hallucinée de la houle frangée d'écume a suggéré au peintre anglais (tenu par quelques-uns pour le véritable initiateur du Modern Style) l'image analogique des chevaux aux crinières échevelées piquant du naseau lorsque déferle la vague. Mais tout cela, me dira-t-on, concerne un XX^e^ siècle qui appartient déjà au passé... Le meilleur moyen de s'interroger sur la pérennité ou non du Symbolisme, c'est finalement d'en définir l'esprit bien plus que de s'en tenir aux signes extérieurs. Certes, le règne de l'arabesque, de Valerio Adami à D'Arcangelo, de Lichstenstein à Télémaque, paraît on ne peut plus assuré dans le Pop Art et ce qui l'avoisine.

De même, la couleur devenue principe spirituel, depuis Rothko et Yves Klein, n'a pas cessé d'inspirer des œuvres aussi diverses que celles de Rupprecht Geiger, de John Mac Cracken ou de Jef Verheyen. Plus généralement, il me paraît que l'esprit du Symbolisme se manifeste dans toute œuvre dont la signification ne se livre pas entière au premier coup d'œil. La surabondance des signes est également contraire à un tel esprit. C'est dire qu'aujourd'hui la tradition symboliste est à chercher à égale distance d'un prétendu « art du réel » qui ne tiendrait compte que des strictes informations optiques et d'une débauche d'informations sensibles comme en regorgent l'expressionnisme le moins surveillé et le fantastique du type Ecole de Vienne. Le Symbolisme (est-il besoin de préciser que n'en relève pas n'importe quelle symbolique?) est l'indice d'une signification différée (non pas refusée, non pas immédiate, mais à pénétrer) et, en ce qui concerne la personne de son auteur, le témoignage d'une vie intérieure de quelque prix...

A partir de là, il me semble que l'on voit assez où l'on a des chances d'en découvrir quelques échos et où l'on n'en a aucune. Tout ce qui est *extérieur* lui étant étranger, le Symbolisme se rit des artificielles frontières esthétiques; à l'intérieur de celles-ci, par contre, il peut aider à distinguer de l'ivraie le grain des futures moissons. Ainsi concerne-t-il davantage, je pense, Newman que Stella, Soto que Buren, Mortensen que Vasarély, Degottex que Mathieu, Rayssé qu'Arman, Rosenquist que Warhol, Segal que Wesselmann, Nauman que Pistoletto, Klapheck que Nesbitt, Gerber que Dewasne, Heizer que Morris, Merz que Christo, etc. Mais il faut en finir et pourquoi pas en sautant la barrière qui, scandaleusement, sépare encore les arts les uns des autres? A quoi donc me fait songer cet *Enlèvement de Prométhée* qui, depuis le début de mon article, n'a cessé de me persécuter? Très exactement, par son cadrage au niveau des personnages (en plein ciel), par le format (très cinémascope, en somme) et plus encore par le sujet traité, à l'image finale du film *Barbarella*: un Ange aveugle emporte dans ses bras la douce, la pure Barbarella et la noire Reine de la Cité Maudite. Ah oui, en vérité, la boucle est bouclée!

Si vous voulez en savoir davantage

Consultez l'important catalogue « Il Sacro e il Profano nell'arte dei Simbolisti » (Galleria d'Arte Moderna, Turin). L'exposition organisée l'été dernier à Turin, sous le patronnage du Conseil International des Musées, sera présentée à l'Art Gallery of Ontario, Toronto, du 1^er^ au 26 novembre.

AUJOURD'HUI ON CONSTRUIT EN GALVACOLOR LE MATÉRIAU-DÉCOR DE L'ACTUALITÉ

Usine du GIMM - Z. I. Nantes-Chevire.

GALVACOLOR

TOLE D'ACIER GALVANISÉE PRÉLAQUÉE DE HAUTE QUALITÉ

GALVACOLOR est le matériau idéal de notre époque. Riche, facile à mettre en œuvre, ne demandant aucune finition, il apporte partout, dès qu'il est posé, la magie et le tonus de couleurs qui résistent aux attaques du temps.

C'est pourquoi on utilise de plus en plus **GALVACOLOR** dans la construction de panneaux de façade, bardages, cloisons, plafonds ou sous-plafonds, etc.

GALVACOLOR est une tôle d'acier galvanisée prélaquée de très haute qualité, ultra-résistante, offant la protection traditionnelle du zinc et de l'acier plus celle d'une laque décorative appliquée en continu et cuite au four.

GALVACOLOR s'agrafe, se rive, se plie ou se forme à volonté sans risque de s'écailler.

3 AUTRES PRÉSENTATIONS :

LACMETALL à utiliser quand la protection du zinc ne s'impose pas.

GALVACOLOR PLASTISOL, avec revêtement épais se prêtant à l'impression en relief de motifs décoratifs (grainage cuir, imitation tissus).

GALVACOLOR FILM PLASTIQUE COLLÉ, pour applications en extérieur ou en intérieur et offrant une gamme très large de présentations décoratives : cuir, tissus, bois.

Livrés en bobines ou feuilles planes, jusqu'à 1500 mm de largeur et 15/10e d'épaisseur.

Veuillez m'envoyer gracieusement votre documentation - référence OE

NOM

ADRESSE

Ce sont des fabrications : Ziegler S.A.

107, BOULEVARD MALESHERBES, PARIS 8e. TÉLÉPHONE : 522.67.70

vous avez rêvé d'une fenêtre...

veranit

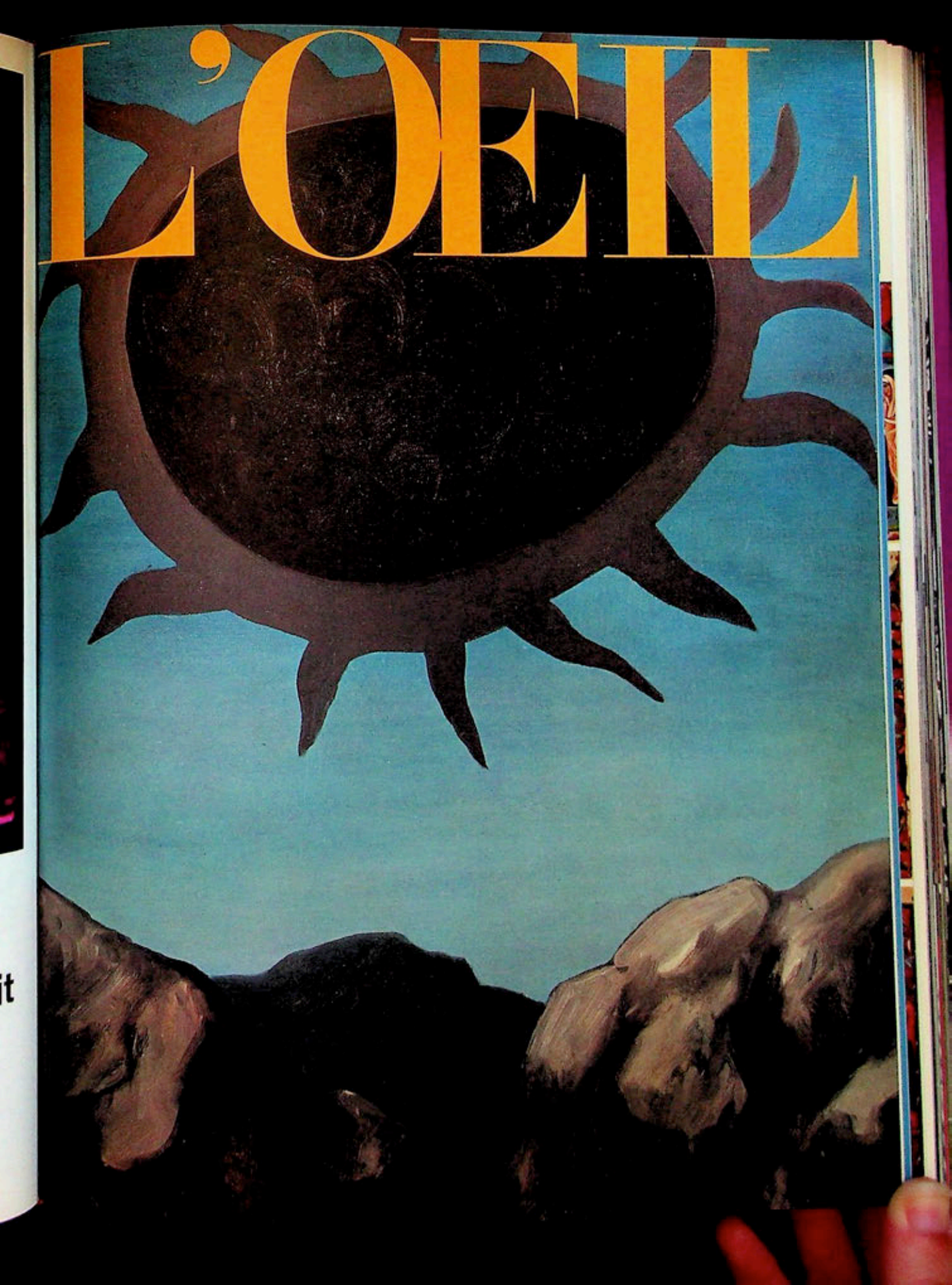
1er bloc-fenêtre en glace sécurit

prêt à poser - silence - lumière

Ensemble complet monté en usine : vantaux, dormant et système d'étanchéité.
Glace épaisse de 8 mm permettant un affaiblissement acoustique moyen de 31 dB.
Une gamme complète : 1, 2, 3 vantaux. Porte-fenêtre : 1, 2, 3 vantaux.
Des variantes : glace Parsol, gris, bronze, vert ; verre Durlux translucide.

SAINT-GOBAIN

centre d'information : 62, boulevard victor-hugo, 92 neuilly-sur-seine, tél. : 722.03.07 - 722.03.08


L'ŒIL

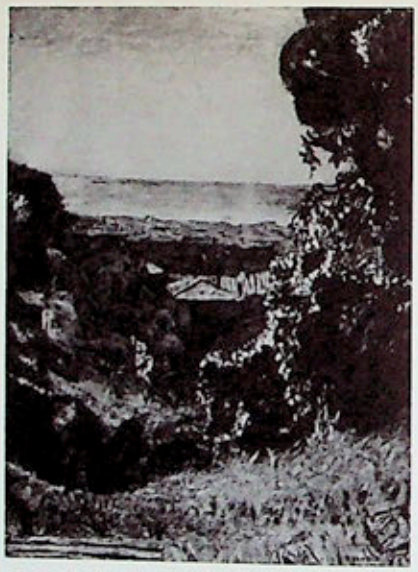
SOTHEBY'S

Fondé en 1744
(Compagnie affiliée Parke Bernet Galleries Inc., New York)

Vente aux enchères

LE MERCREDI 10 DÉCEMBRE A 11 H.

TABLEAUX IMPRESSIONNISTES ET MODERNES



Pierre Bonnard, *Paysage Classique*. Signé, vers 1930
59 × 47 cm

Camille Pissarro, *Remorqueurs et Péniches au bord de l'Oise*. Signé et daté 1876. 43,2 x 56 cm.

SOTHEBY'S

MERCREDI 10 DÉCEMBRE

Henri Fantin-Latour, *Azalées et bruyères*.
Signé et daté '74. 40 x 22,3 cm.

Eugène Boudin, *Personnages sur la plage de Trouville*. Signé et daté '69. 29,2 x 47 cm.

Sotheby & Co., 34-35 New Bond Street, Londres W1A 2AA
Téléphone: 01-493 8080 Télégrammes: Abinitio Telex: Londres W1
Valentin Abdy, 8 rue de Duras, Paris 8e, Téléphone : Anjou 25 99

confort
esthétique
garantie
totale

radiateurs en acier

FINIMETAL–PULSA

lamella le radiateur acier
expression parfaite de la qualité

REGGANE diamant horizon — une technique nouvelle
poussée au plus haut niveau

vous disposez maintenant
de 2 modèles :
ligne horizon ou ligne diamant

FRENGER plafond universel — le meilleur plafond au meilleur prix
20 ans d'expérience
chauffage - insonorisation - ventilation - climatisation

FINIMETAL 25, RUE DE CLICHY, PARIS 9e. TÉLÉPHONE : 874.08.84

Cie DES COMMISSAIRES PRISEURS DE PARIS

PALAIS GALLIÉRA

MARDI 9 DÉCEMBRE - 21 H.

TABLEAUX MODERNES

AQUARELLES - DESSINS
GOUACHES - PASTELS

Exposition au Palais Galliéra le 8 décembre
de 21 h. à 23 h. et le 9 décembre de 10 h. à 17 h.

comprenant notamment une exceptionnelle nature morte cubiste de Picasso, datée été 1911 « La Bouteille de rhum », toile 0,60 × 0,51 m, ancienne collection Le Corbusier.

ainsi que : « Porteuses d'eau », toile par E. Bernard datée de 1895, 0,60 m × 0,50 m ; « Table aux fruits », toile par Camoin, 0,54 m × 0,65 m ; « Paysage surréaliste », toile datée de 1927 par Dali, 0,35 m×0,27 m; « Jeune fille assise sur l'herbe », toile par G. d'Espagnat, 1 m×0,81 m; « Toulon, 1929 », toile par Friesz, 0,38 m×0,46 m; « Sur la plage », toile par Lebasque, 0,73 m×0,92 m; « St-Jean-de-Luz, marée basse », toile par Marquet, 0,50 m×0,61 m; « Bords de rivière », toile datée 1876 de Pissarro, 0,38 m×0,64 m; « Portrait d'un musicien », huile sur papier marouflé sur toile par Rouault, 0,46 m×0,38 m; « La baignade à Alfortville », toile par le Douanier Rousseau, 0,38 m×0,46 m; « Coucher de soleil à St-Tropez » et « Le viaduc d'Auteuil, 1900 », deux toiles par Signac, 0,46 m×0,55 m; « Le champ de blé », toile par Vlaminck, 0,60 m×0,73 m; ainsi que des œuvres de Boldini, Bauchant, Buffet, Caillebotte, Chagall, Cross, Dufy, Dunoyer de Segonzac, Fautrier, Guillaumin, Guys, Jongkind, Lebourg, Léger, Leprin, Lhote, Miró, Pascin, Picasso, Sérusier, Valtat, Van Rysselberghe, etc.

Sculptures par Barye, Despiau, Renoir, Rodin, Zadkine.

Experts: MM. J. DUBOURG, Ch. DURAND-RUEL, A. PACITTI, Ph. MARECHAUX.

MODIGLIANI « Portrait de Béatrice Hastings, 1916 »
Carton marouflé sur panneau, 0,465 m×0,285 m.
Expositions: Rome 1955, Milan 1966.
Reproduit dans « Modigliani » par Silvana Modigliani.

UTRILLO « Rue à Montmartre, vers 1910 », toile 0,65 m×0,92 m. Ancienne collection Paul Guillaume.
Expositions: « Les Maîtres de l'Art Indépendant 1895-1937 »
Petit-Palais 1937 — Musée National d'Art Moderne, Paris Mars-Avril 1964.
Bibliographie: tome I du catalogue raisonné d'Utrillo par Pétridès.

Me ADER & PICARD
COMMISSAIRES PRISEURS
12, RUE FAVART - PARIS 742. 68-23

AMERICAN INFORMATION OFFICE - Mes ADER & PICARD - 610 Fifth Avenue, Rockefeller Center, Suite 403 - New York - N.Y. 10020 - Tel. (212) 586 0559

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	NOVEMBRE 1969	N° 179

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Mise en pages: Heide Jetter

Publicité

Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir

Freer Gallery of Art, Washington: pages 2, 3 et 4 – Walters Art Gallery, Baltimore: pages 3 et 8 – National Gallery of Canada, Ottawa: pages 10 à 17 – Druet-Vizzavona: pages 18, 22 et 24 – Giraudon: pages 18, 20 et 24 – Marc Lavrillier: pages 19, 41 à 50, 53 à 69, 76, 81 à 94 et 104 à 109 – Rijks museum Kröller-Müller, Otterloo: page 22. Bulloz: page 23 – Dominique Lacarrière: pages 29 à 35 – Pierre Joly-Vera Cardot: pages 70 à 72 – Jacomond: pages 108-109.

Photographies en couleurs

Parke-Bernet Gallery, New York: page de couverture – Walters Art Gallery, Baltimore: page 5 – Musée de Top Kapi, Istanbul: page 5 – Patriarcat arménien, Jérusalem: pages 5 et 6 – The Warburg and Courtauld Institute, Londres: page 25 – Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo: pages 26-27. Dominique Lacarrière: page 28. Marc Lavrillier: pages 40, 51, 52, 53, 77 à 80, 95 et 102-103 – Dominique Lacarrière: page 28 – Pierre Joly-Vera Cardot: page 73.

Notre couverture

René Magritte, « L'Œil de la montagne », 73,5 × 54 cm. Vers 1935.

Notre prochain numéro

Un numéro de Noël plus varié, vivant et somptueux que jamais.

Abonnements

France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 6, Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél (02) 53 14 18 CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—) L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S.A., 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Miniatures ciliciennes, par Sirarpie Der Nersessian

10 Dessins d'Ottawa, par Walter Vitzthum

18 Un prince amateur d'Impressionnistes et chauffeur, par M.-G. de La Coste-Messelière

28 Les Bouddhas-colosses de Bâmiyân, par Jeannine Auboyer

L'Œil de l'architecte

Bilan d'une année d'architecture en France.

Textes de François Loyer

40 Quatre tours pour la Défense

46 Le Palais de Justice de Lille

52 Clés pour Grigny

60 Une réalisation récente de Marcel Lods

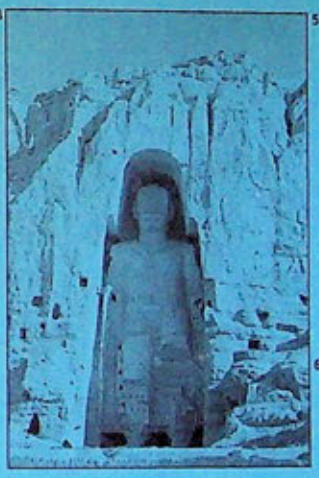
64 Un outil pédagogique: le Conservatoire de Grenoble

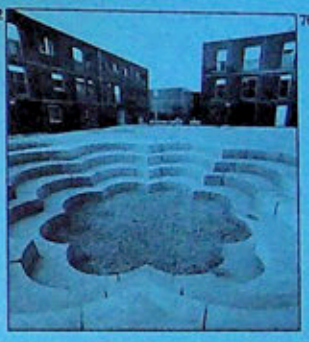
70 Le lycée d'Orléans-la-Source

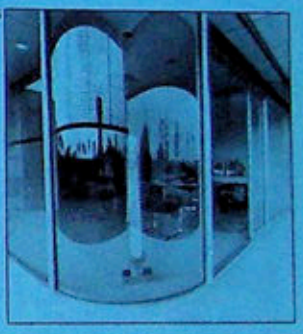
76 Une agence-témoin: les bureaux de Jean-Claude Decaux

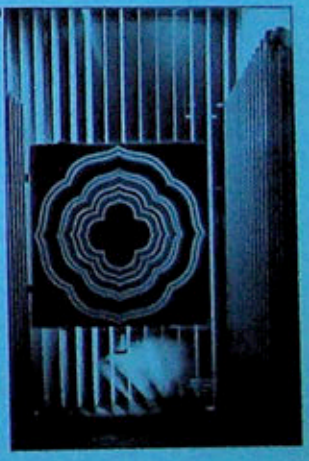
90 Le nouveau Lanvin

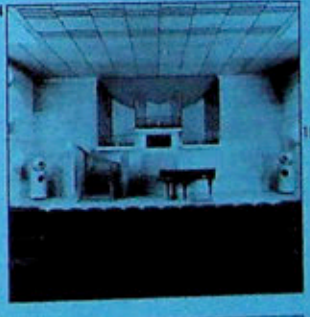
102 A propos du Sicob

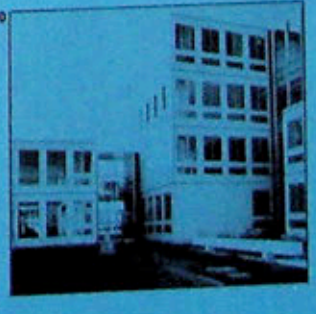


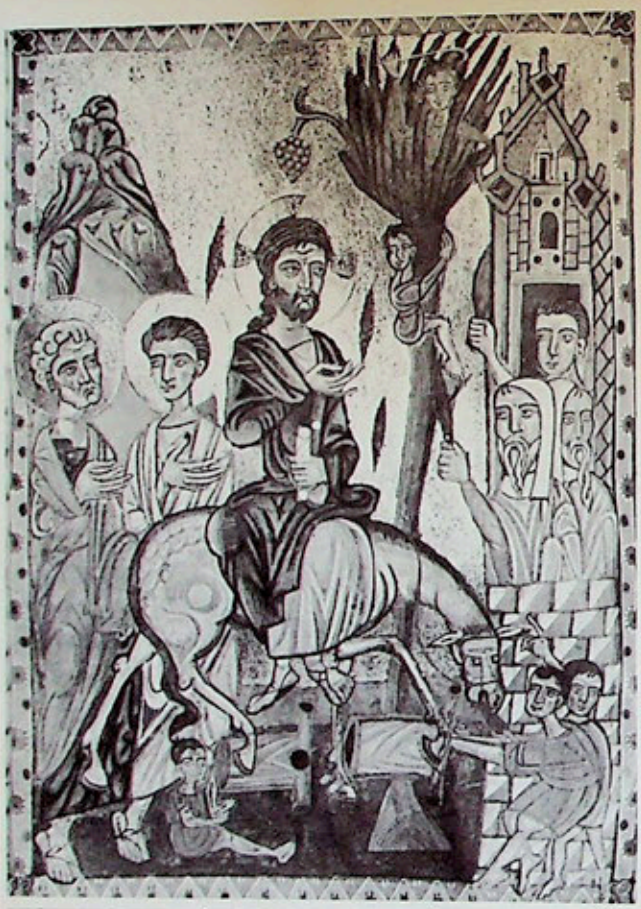


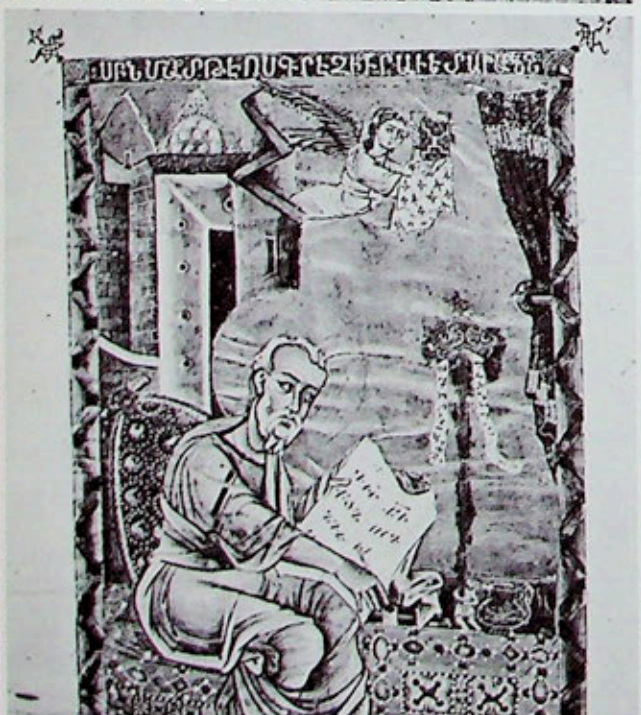




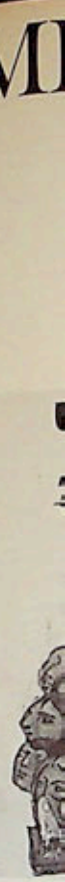








L'art de la miniature a été à l'honneur en Arménie pendant tout le cours de son histoire. De la période ancienne seuls quelques feuillets illustrés nous sont parvenus; par contre les exemples médiévaux sont très nombreux et jusqu'au XVIII^e siècle, alors que dès le début du XVI^e siècle des ouvrages arméniens étaient imprimés, les peintres continuaient à luxueusement illustrer des manuscrits. Grâce aux mémoriaux que scribes et peintres avaient l'habitude d'ajouter, indiquant le lieu et la date de la copie, donnant leurs propres noms et ceux de leurs patrons, on peut suivre les étapes successives de cette histoire millénaire, grouper les œuvres par période et par centre de production, et même préciser les caractéristiques propres à chaque peintre car, à maintes reprises, plusieurs œuvres du même artiste ont survécu. De ce fait, l'étude de la miniature arménienne peut être entreprise d'après des données plus précises que celle, par exemple, de la miniature byzantine, où les manuscrits datés sont relativement peu nombreux, et ceux qui portent l'indication du lieu ou la signature de l'artiste le sont encore moins.
Parmi les périodes et les centres qui se distinguent par la qualité de leur production artistique, le royaume de Cilicie au XIII^e siècle brille d'un éclat particulier. Les débuts de l'installation des Arméniens dans cette province byzantine en bordure de la Méditerranée orientale remontent au X^e siècle. Après la reconquête byzantine de la Cilicie, occupée par les Arabes, le pays avait été évacué par la population musulmane, et Byzance favorisa l'implantation des émigrés chrétiens, parmi lesquels figuraient aussi des Arméniens. Le nombre de ces derniers s'accrut sensiblement à partir de la seconde moitié du XI^e siècle lorsque l'Arménie fut conquise par les Turcs Seldjoukides. Après bien des vicissitudes les nouveaux arrivants parvinrent à vaincre les armées byzantines et à occuper tout le pays, de l'Isaurie à l'ouest, jusqu'à l'Amanus à l'est. La baronnie arménienne de Cilicie, érigée en royaume en 1198, était alors un des États chrétiens les plus puissants du Proche-Orient, en rapports étroits avec les principautés latines du Levant, rapports raffermis par des alliances familiales.
Par suite de sa situation géographique et les circonstances historiques, la civilisation qui se développa dans ce nouveau foyer national différait à bien des égards de celle de la mère patrie.
L'art pratiqué en Cilicie se distinguait peu, au début, de celui de l'Arménie; de nouvelles tendances s'y manifestent peu à peu et elles trouvent leur plein épanouissement au XIII^e siècle. On assiste dès lors à une intense activité dans les scriptoria fondés dans les villes, dans les monastères et au siège patriarcal. Le roi, la reine, les grands seigneurs féodaux, le chef de l'église, le catholicos, les prélats font copier de précieux manuscrits, ornés de riches enluminures sur fond d'or et reliés de plaques d'argent finement ciselées. Des hommes et des femmes de condition plus modeste suivent leur exemple, et les mémoriaux conservent parfois le témoignage touchant de plusieurs personnes qui avaient réuni leurs ressources afin de posséder, à leur tour, un bien précieux entre tous. Comme partout ailleurs à cette époque la plupart de ces manuscrits enluminés sont des livres sacrés, en premier lieu des Evangéliaires, mais aussi des Lectionnaires, des Hymnaires, des Psautiers et autres recueils des livres de l'Ancien Testament.
L'enluminure des Evangéliaires, souvent limitée aux portraits des évangélistes et au riche décor des Tables des Canons, c'est-à-dire des tables de concordance des quatre évangiles, s'enrichit peu à peu par l'addition des scènes évangéliques. Dans un Evangéliaire illustré en 1223 à Mamistra, l'antique Mopsueste située au sud de la Cilicie, onze miniatures de pleine page figurent les principaux épisodes de la vie du Christ. Ces peintures d'un style graphique sont d'un caractère sobre et même quelque peu sévère. Dans l'*Entrée à Jérusalem* (fig. 1) l'artiste a cherché à mettre en évidence le caractère solennel de l'événement en concentrant l'attention sur la figure majestueuse du Christ assis de face sur l'ânesse, la main droite levée dans un geste qui esquisse celui de la bénédiction. L'immobilité des personnages secondaires — les deux apôtres à gauche, le groupe des Juifs à droite — accentue la solennité de la scène, immobilité à peine atténuée par les enfants qui étendent leurs habits sous les pieds de l'ânesse ou qui grimpent sur l'arbre pour en couper des branches. La vision de l'artiste reste plane, la montagne aux contours stylisés, la ville de Jérusalem dont le mur d'enceinte se dresse en pointe, ne contribuent guère à créer l'illusion de la profondeur.
Peu à peu ce style sévère s'assouplit, les scènes s'animent. Tout en conservant une grande sensibilité linéaire, les artistes cherchent à rendre la matérialité physique du corps humain, à représenter les personnages dans des poses plus naturelles, à donner plus de vie aux compositions. Ces modifications s'observent surtout dans les manuscrits illustrés au siège patriarcal de Hromkla qui, grâce au patronage éclairé du catholicos Constantin I (1221-1267), devint le principal centre artistique. Le portrait de l'évangéliste Matthieu (fig. 2) peint en 1253 par le peintre Hohannes dans un manuscrit commandé par le catholicos, nous montre en présence d'un art savant et raffiné. Le manteau de l'évangéliste est drapé de manière à accuser le relief du corps; le modelé gradué contribue au même effet. L'artiste a une prédilection pour les ornements dont le couleurs éclatantes égaient la composition. Des oiseaux jaunes dans des cercles perlés ornent le tissu pourpre du dossier du fauteuil, le siège



3

4

1 « Entrée (Istanbul)
2 « L'évan ol. 14 v°.
3 « Guéris n° 32. 18,
4 « Les Je Gallery of
5 « Renier of Art, n°
6 « Pentec

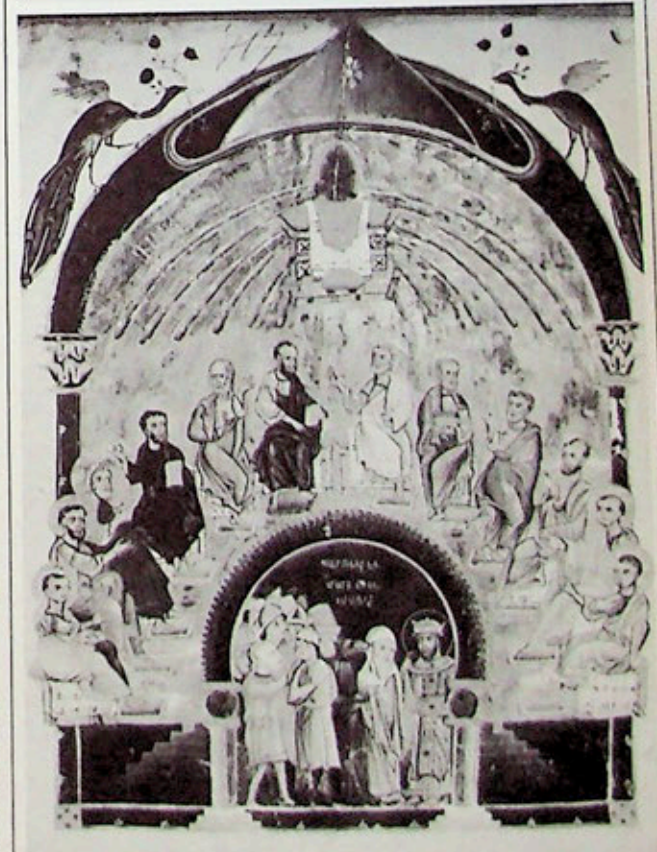
MINIATURES CILICIENNES

par Sirarpie Der Nersessian

3

5

4



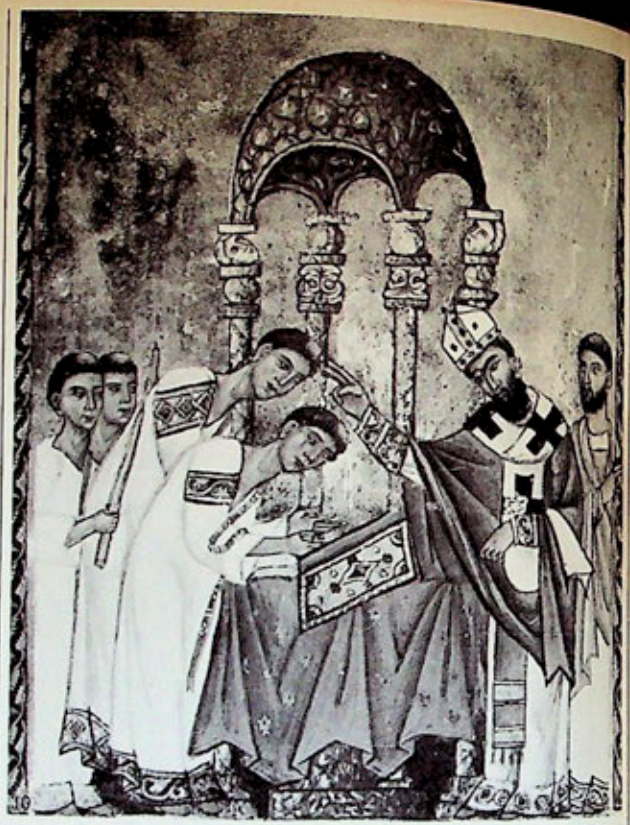
6

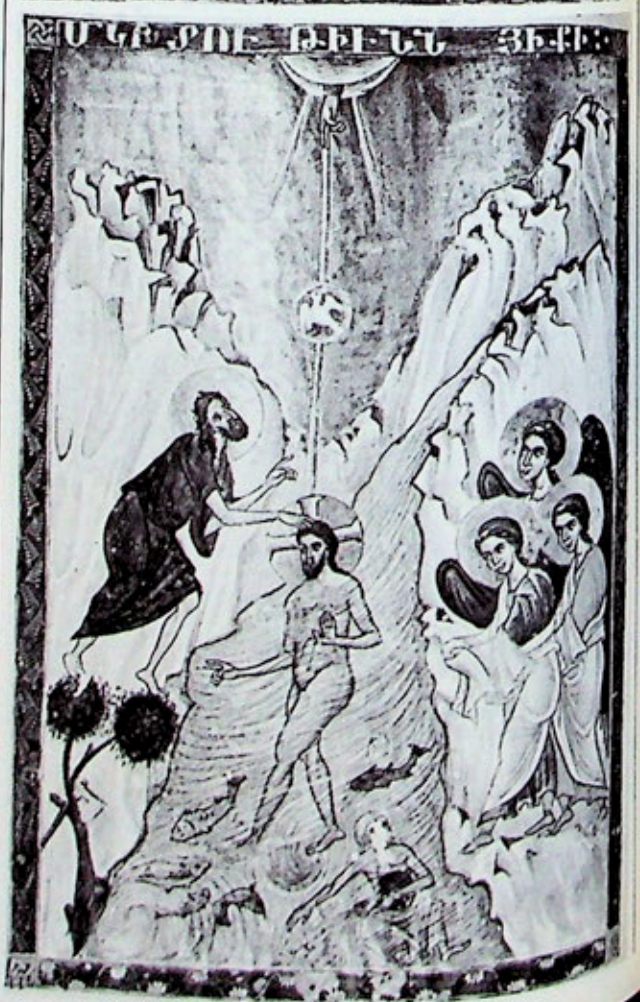
1 « *Entrée du Christ à Jérusalem* ». *Eglise arménienne de Galata (Istanbul), nº 35, fol. 116.*
2 « *L'évangéliste Matthieu* ». *Washington, Freer Gallery of Art, nº 44.17, ol. 14 vº.*
3 « *Guérison des aveugles* ». *Washington, Freer Gallery of Art, nº 32. 18, p. 51.*
4 « *Les Juifs soudoient les gardiens du sépulcre* ». *Washington, Freer Gallery of Art, nº 32. 18, p. 196.*
5 « *Reniement de Pierre et Dérision du Christ* ». *Washington, Freer Gallery of Art, nº 32. 18, p. 516.*
6 « *Pentecôte* ». *Baltimore, Walters Art Gallery, nº 539, fol. 379.*

même et le pupitre sont agrémentés d'incrustations de nacre et de cabochons bleus et rouges. L'ange, symbole de Matthieu, tient le livre des évangiles avec un tissu brodé de motifs d'or en forme de feuilles. L'« école » de Hromkla atteignit son apogée sous la direction de Toros Roslin. Sept manuscrits illustrés par lui entre les années 1256 et 1268 nous sont parvenus, et les comparaisons stylistiques permettent d'attribuer à lui et à ses élèves trois autres manuscrits dont le plus important est l'Evangéliaire du Musée Freer à Washington. Des vignettes marginales, des miniatures intercalées dans le texte, s'ajoutent aux compositions de pleine page, créant un cycle nar-

ratif étendu, souvent d'une grande originalité. T'oros Roslin a puisé les sources de son inspiration dans l'évangile lui-même et en feuilletant ses manuscrits on a l'impression d'un homme qui, tout en observant les règles séculaires de l'iconographie chrétienne, a essayé de se représenter les événements tels qu'ils s'étaient passés. Par exemple, pour représenter la *Guérison des aveugles* (fig. 3), il a choisi le moment qui a précédé le miracle lorsque Jésus, étant parti de la ville, « fut suivi par deux aveugles qui criaient: Aie pitié de nous, Fils de David ». Tandis que

ceux-ci s'avancent, l'un les paupières vides, la tête levée dans la pose caractéristique des aveugles, des hommes et des femmes massés devant la porte de la ville regardent au loin, suggérant par leur attitude que Jésus vient de passer par là. D'autres fois Roslin interprète les événements en s'inspirant de scènes de la vie quotidienne. Les Juifs qui soudoient les gardes du sépulcre du Christ sont assis par terre (fig. 4), comme de vieux marchands dans un bazar, ils pèsent dans une balance l'argent qu'un des soldats reçoit dans le pan de sa tunique. Dans la scène du *Reniement de Pierre* (fig. 5), la servante porte le costume des dames ciliciennes qui suivaient la mode occidentale. Deux moments successifs sont figurés ici, reliés par l'attitude d'un des soldats qui entouraient le Christ, la tête tournée en arrière pour regarder Pierre. La réserve qui caractérise l'œuvre de Roslin apparaît aussi dans cette scène de la *Dérision* où les gestes de moquerie n'ont nullement été exagérés. Le peintre a de nouveau fidèlement traduit les paroles de l'évangile: « ils lui voilèrent la face »; un voile couvre la tête du Christ et cache ses traits. Cette image narrative est en même temps un commentaire, visant à faire ressortir le parallélisme entre les



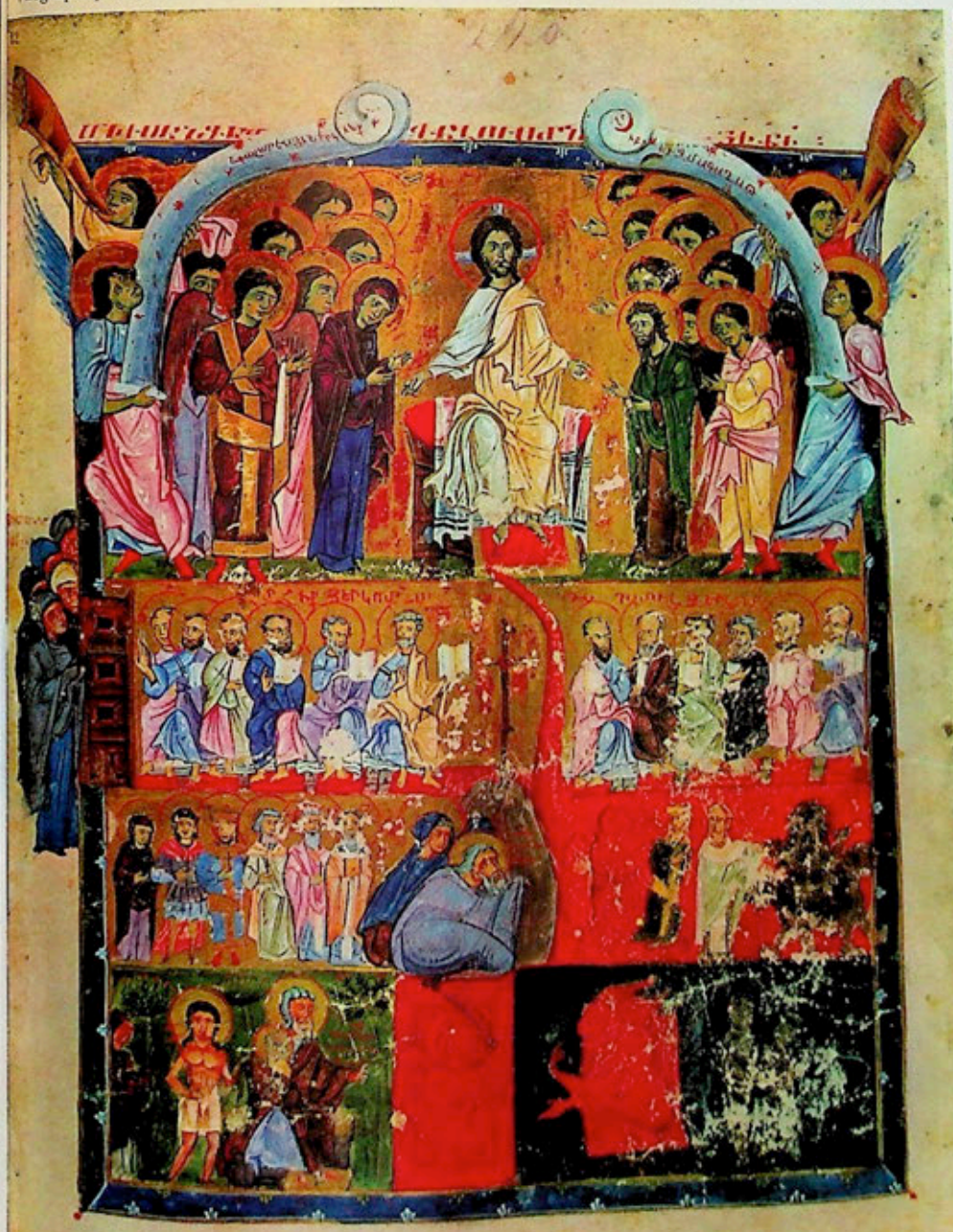


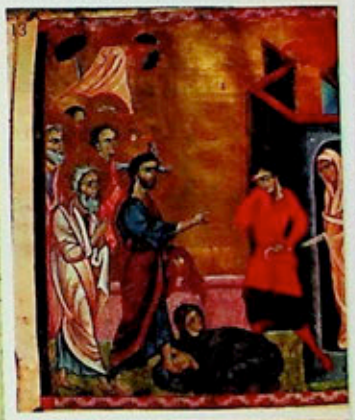
7 « *Adoration des Mages* ». *Washington, Freer Gallery of Art, n° 32. 18, p. 9*
8 « *Scène d'ordination* ». *Washington, Freer Gallery of Art, n° 56. 11, fol. 293.*
9 « *Les Saintes Femmes au Tombeau* ». *Jérusalem, Patriarcat arménien, n° 2563, fol. 176.*
10 « *Crucifiement* ». *Jérusalem, Patriarcat arménien, n° 3627, fol. 328.*
11 « *Baptême du Christ* ». *Istanbul, Musée de Top Kapi, n° 122, fol. 115 v°.*
12 « *Jugement dernier* ». *Baltimore, Walters Art Gallery, n° 539, fol. 109 v°.*
13 « *Résurrection de Lazare* ». *Jérusalem, Patriarcat arménien, n° 3627, fol. 300 v°.*
14 « *Crucifiement* ». *Jérusalem, Patriarcat arménien, n° 2568, fol. 88.*
15 « *Adoration des Mages et Annonce aux Bergers* ». *Jérusalem, Patriarcat arménien, n° 251, fol. 15 v°.*

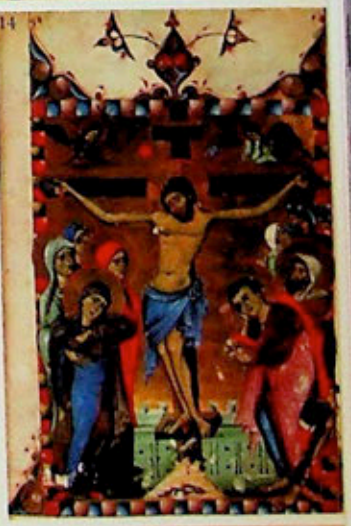
épisodes de la vie du Christ et les prédictions de l'Ancien Testament. À l'extrême droite de la miniature, un prophète, à moitié caché par le fond d'or, brandit un phylactère sur lequel on lit les paroles d'Isaïe: « Je n'ai pas dérobé mon visage aux ignominies et aux crachats » (L, 6). Cette phrase a en effet été considérée par les commentateurs comme une prédiction de la Dérision du Christ.

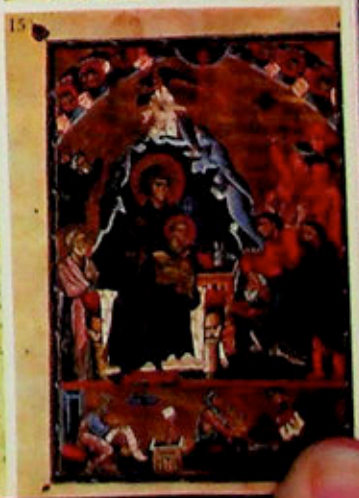
Les miniatures de pleine page ont un caractère monumental. La *Pentecôte* (fig. 6), peinte en 1262, suit dans ses grandes lignes le type iconographique byzantin: les apôtres sont assis comme dans un hémicycle; des langues de feu descendent sur eux, partant d'un trône sur lequel la colombe du Saint-Esprit s'est posée. Le peintre a voulu rappeler que les apôtres étaient réunis dans la « chambre haute », il a donc dessiné, de chaque côté, des gradins qui y conduisaient. De plus il a voulu situer la scène dans une chambre à coupole, surmontée d'un toit conique comme celui des églises arméniennes. Toutefois il a traité le cadre architectural d'une manière décorative, car le toit perce la coupole dont il ne recouvre que la partie centrale; deux paons, à la silhouette élégante, sont perchés sur la coupole, pareils à ceux qui encadrent les Tables des Canons. D'autres modifications du schéma traditionnel sont aussi à signaler. Le groupe du premier plan comprend, comme dans les exemples byzantins, un empereur en habits d'apparat et un vieillard portant le costume des Juifs; mais l'artiste a tenu à préciser, en variant les costumes et les types, que les « hommes pieux de toutes les nations » se trouvaient à Jérusalem ce jour-là. Par exemple l'homme à gauche ressemble à un Mongol. On voit en outre un homme à tête de chien, figure que l'on trouve dans d'autres manuscrits arméniens. Comme au tympan de Vézelay, ce cynocéphale a probablement été représenté afin de rappeler que l'Evangile fut prêché non seulement aux nations connues, mais aussi aux habitants fabuleux de cet Orient mystérieux qui a suscité la curiosité du Moyen-Age.

Le *Jugement dernier* (fig. 12), dans le même manuscrit nous apporte un autre témoignage de la manière dont T'oros Roslin, tout en s'inspirant des formules courantes, parvient à les renouveler et à leur









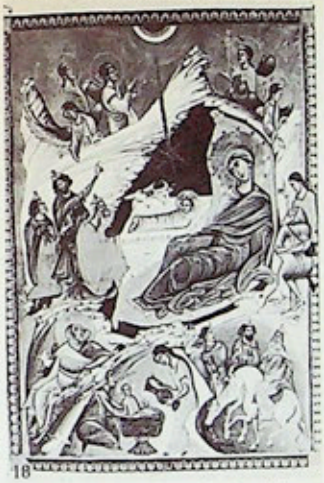
donner un
groupe du
Vierge et
entouré d'
figuré sur
apôtres, es
siné à une
domine la
tient un
impirée de
lypse: « le
livre qu'or
dédoublé
recourbant
ciel. Derr
anges sonn
vation la

toutefois a
des apôtre
repousse l
empêchan
tiennent
aux élus.
par l'insc
folles. Dès
commenta
la parabol
ment derr
thiques or
sages et l
portail du
miniature
toutefois l
on ait
aussi expl
le lien ent
La reprod
met d'app
riste de
qu'il sait
nuances d
vifs. Il co
la vie qui
sans pour
nité de
n'assistent
ment, ma
Dans le re
portant l'
n'est pas
d'usage; i
au mauva

16 « Pass
nº 2027,
17 « Rés
fol. 333.
18 « Nat
19 « Ann
20 « Eut

donner une note personnelle. Le groupe du Christ trônant entre la Vierge et saint Jean Baptiste et entouré d'anges, au lieu d'être figuré sur le même plan que les apôtres, est placé plus haut; dessiné à une plus grande échelle, il domine la composition. L'ange qui tient un bandeau étoilé, image inspirée de la phrase de l'Apocalypse: « le ciel se retira comme un livre qu'on roule » (VI.14), a été dédoublé et les bandeaux, en se recourbant, imitent la voûte du ciel. Derrière eux deux autres anges sonnent la trompette. L'innovation la plus intéressante se voit

17



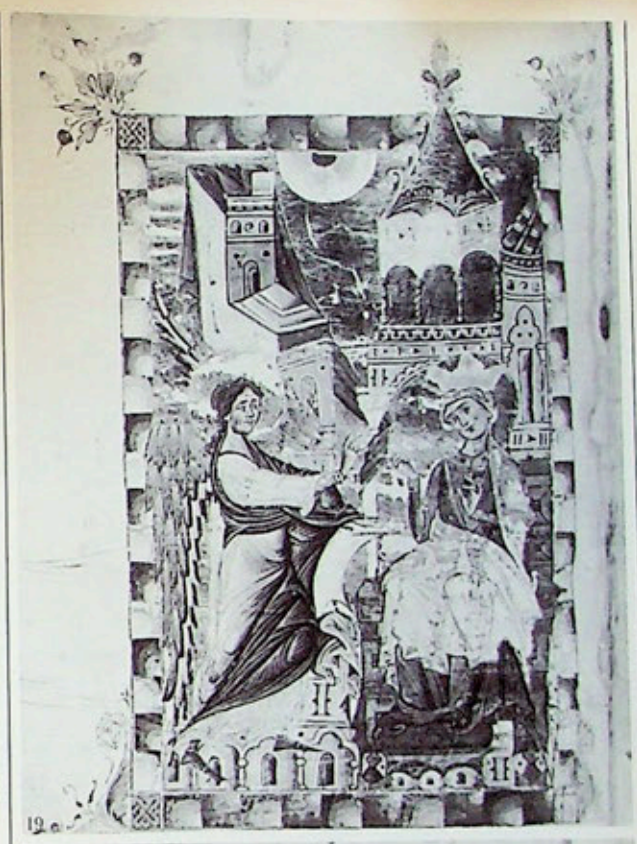
18

toutefois au registre suivant où l'un des apôtres, d'un geste énergique, repousse le battant d'une porte, empêchant les cinq femmes qui se tiennent au-dehors de se joindre aux élus. Ces femmes, identifiées par l'inscription, sont les vierges folles. Dès une haute époque les commentateurs avaient rapproché la parabole des dix vierges du Jugement dernier, et les sculpteurs gothiques ont représenté les Vierges sages et les Vierges folles sur le portail du Jugement dernier. La miniature de T'oros Roslin est toutefois le seul exemple connu où on ait montré, d'une manière aussi explicite et aussi originale, le lien entre les deux thèmes.

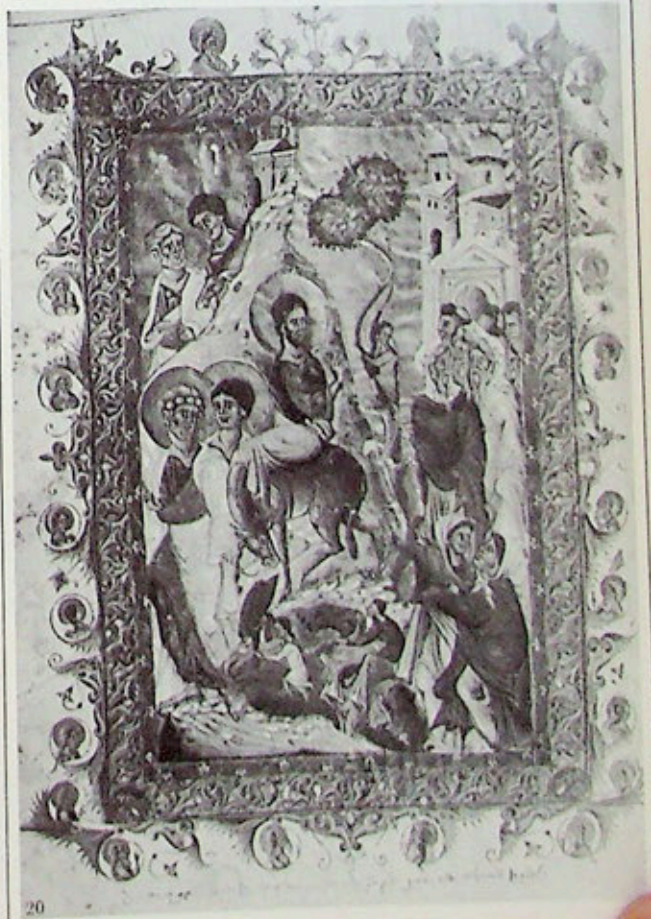
La reproduction en couleurs permet d'apprécier le talent de coloriste de T'oros Roslin, les effets qu'il sait tirer de l'association des nuances délicates et des tons plus vifs. Il convient de noter en outre la vie qui anime les personnages, sans pour cela atténuer la solennité de l'ensemble. Les apôtres n'assistent pas impassibles au jugement, mais conversent entre eux. Dans le registre inférieur Abraham, portant l'âme du pauvre Lazare, n'est pas assis de face, comme il est d'usage; il n'est tourné et s'adresse au mauvais riche de la parabole qui, entouré des flammes de l'enfer, se penche vivement montrant ses lèvres desséchées par la soif. Le chérubin, gardien du paradis, se tourne aussi vers le riche, le menaçant de son épée.

Ces traits de détail sont caractéristiques de l'art à la fois vivant et novateur de T'oros Roslin. Dans le *Passage de la Mer Rouge* (fig. 16), peint en 1266, l'eau jaillit brusquement au moment où Moïse se retourne pour toucher le sol de son bâton; les Hébreux, arrêtés dans leur marche, se retournent eux aussi, contemplant le miracle avec étonnement. Du haut du ciel, un ange armé d'une épée s'élance vers les Egyptiens; la figure de l'ange n'apparaît pas dans d'autres exemples de cette scène.

Doué d'une vive imagination, T'oros Roslin a varié la composition du même thème d'un manuscrit à l'autre. Dans l'Evangéliaire de l'an 1260 l'*Adoration des Mages* (fig. 15) est associée à l'*Annonce aux Bergers*, tandis qu'un détail de la Nativité, le bain de l'Enfant, est relégué au registre du bas où l'on voit en outre le portrait de Matthieu parce que cette miniature forme le frontispice de son évangile. La composition, légèrement asymétrique, est ordonnée avec soin autour de la Vierge et de l'Enfant dont les figures se détachent sur le fond bleu de la grotte. L'ange qui annonce la bonne nouvelle aux bergers accentue l'axe vertical; des bandes courbes indiquent la voûte céleste par-dessus laquelle des anges se penchent pour adorer le nouveau-né. Au groupe traditionnel des rois mages le peintre a joint leur escorte, des jeunes gens vêtus du costume oriental du XIII[e] siècle; l'un d'eux exprime son étonnement par le geste familier du doigt porté à la bouche; un autre désigne à son compagnon l'étoile qui les a gui-

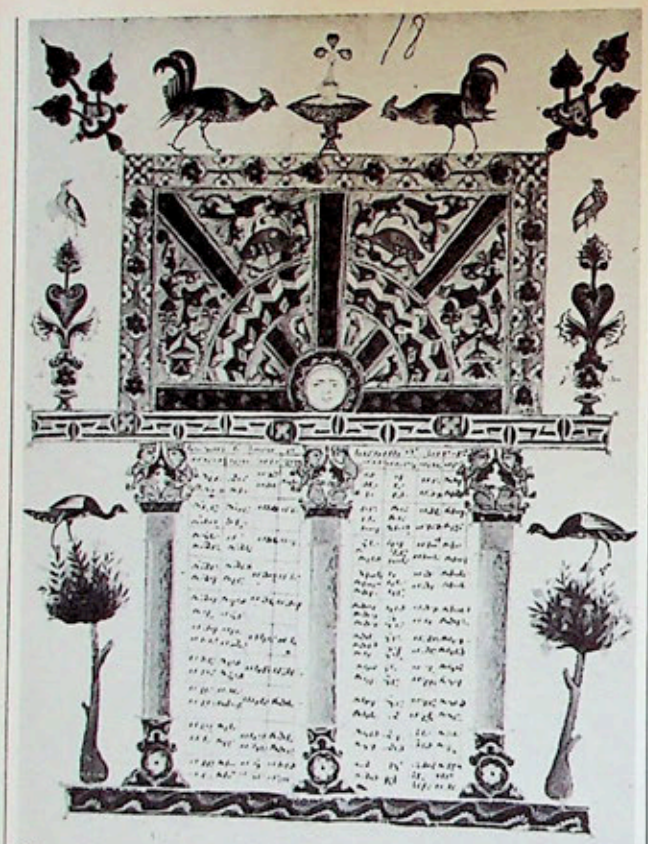


19



20

16 « *Passage de la Mer Rouge* ». *Jérusalem, Patriarcat arménien, n° 2027, fol. 4 v°.*
17 « *Résurrection de Lazare* ». *Jérusalem, Patriarcat arménien, n° 2563, fol. 333.*
18 « *Nativité* ». *Jérusalem, Patriarcat arménien, n° 2563, fol. 21.*
19 « *Annonciation* ». *Erévan, Maténadaran, n° 197, fol. 169 v°.*
20 « *Entrée du Christ à Jérusalem* » *Erévan, Maténadaran, n° 979, p. 274.*



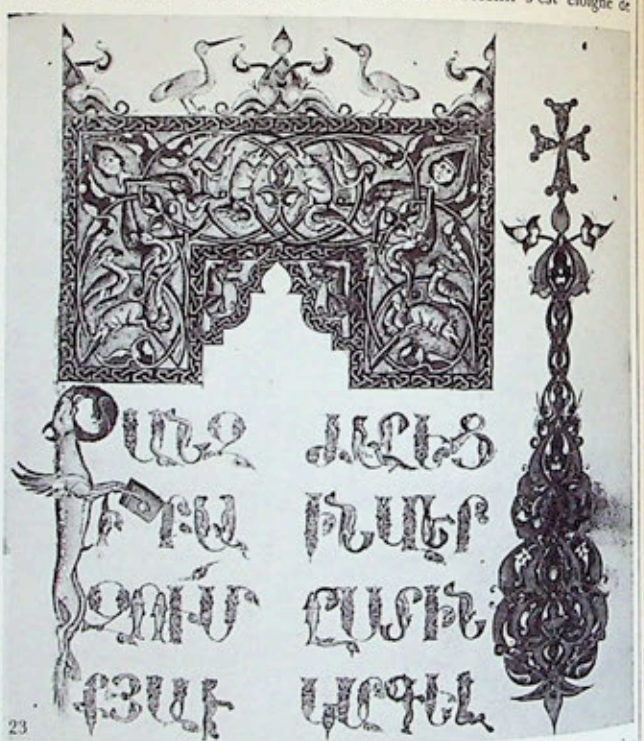
21

22

dés. Dans un autre manuscrit un ange introduit les rois mages auprès de la Vierge qui est une toute jeune femme timide, et même un peu craintive (fig. 7).

T'oros Roslin a su traduire les subtiles nuances du sentiment. Dans la *Présentation du Christ au Temple* l'expression de la Vierge, son attitude, expriment la tendresse maternelle; elle saisit des deux mains Jésus qui veut s'élancer pour se réfugier dans les bras de sa mère; Siméon est un vieillard à l'allure noble, respectueusement penché vers le divin enfant. La recherche d'une beauté idéale apparaît dans le type du Christ, par exemple dans la scène de la *Résurrection de Lazare* (fig. 13), où la majesté s'allie à l'expression de la douceur, de la mansuétude. La sobriété même de la composition, la retenue dans les gestes confèrent une réelle grandeur à cette miniature. Cette même réserve s'observe dans les scènes de la Passion dont le caractère tragique est rendu sans la moindre emphase. Le corps grêle du Christ fléchit sur la croix, la tête inclinée sur l'épaule (fig. 10); la Vierge porte la main à son visage d'un geste discret qui seul traduit sa douleur; saint Jean tourne un regard compatissant vers elle. Cette scène du *Crucifiement*, peinte en 1268, est un des rares exemples permettant de deviner que Roslin avait vu des œuvres occidentales, car il y a introduit les figures allégoriques propres à ces dernières. La personnification de la Synagogue, à droite, est conforme au type occidental; les yeux bandés, elle tient d'une main la hampe brisée de son drapeau, de l'autre les tables de la loi; un ange, armé d'une lance, fait tomber la couronne de sa tête. Par contre l'allégorie de l'Eglise, une femme couronnée portant l'étendard triomphal, a été quelque peu modifiée, le calice renfermant le sang du Christ est placé dans un reliquaire et un ange debout auprès de cette figure allégorique lui désigne le Sauveur, mort sur la croix.

Par la recherche de la vie et du sentiment Roslin s'est éloigné de l'impassibilité et du hiératisme des œuvres plus anciennes. Cette recherche de la vie se manifeste surtout dans les attitudes, les expressions, mais ce réalisme reste dans les normes de l'esthétique médiévale; les éléments du paysage et du décor architectural situent la scène sans créer un espace réel dans lequel les personnages peuvent se mouvoir avec liberté. Roslin a aussi enrichi le répertoire iconographique de l'art chrétien, modifiant les formules consacrées par l'usage et créant des scènes nouvelles. Pendant les dernières décennies du XIII[e] siècle une grande activité se déploie aussi dans d'autres centres. L'évêque Jean, frère du roi Hét'um I[er], attire de nombreux peintres au monastère de Gtitchevank dont il était le supérieur. Son portrait orne plusieurs manuscrits copiés pour son propre usage. Dans l'Évangéliaire de l'an 1265 il apparaît dans l'exercice de ses



23

21 « *Tables des Canons* ». *Baltimore, Walters Art Gallery, n° 539, fol. 7 v°.*

22 « *Page ornée d'un Lectionnaire* ». *Erévan, Maténadaran, n° 979, fol. 295.*

23 « *Début de l'évangile de Luc* ». *Erévan, Maténadaran, n° 7648, fol. 156.*

24 « *Descente aux Limbes* » *Erévan, Maténadaran, n° 9422, fol. 15.*

fonctions épiscopales, ordonnant de jeunes prêtres (fig. 8). La figure de l'évêque, aux sourcils marqués, au nez légèrement aquilin, se distingue de celles des assistants par ses traits individuels et la comparaison avec d'autres portraits de Jean montre qu'on s'est efforcé chaque fois de donner une image ressemblante. L'influence de l'œuvre de Roslin apparaît dans les silhouettes élégantes des anges et du Christ peintes dans cette scène du *Baptême* (fig. 11), mais de nouvelles tendances se laissent aussi deviner dans ce manuscrit copié en 1273 au monastère de Skevra. Les personnages sont plus petits par rapport au cadre et en indiquant le cours du Jourdain qui coule entre deux montagnes avant de s'étaler entre les deux rives, l'artiste a cherché a créer l'illusion de la profondeur.

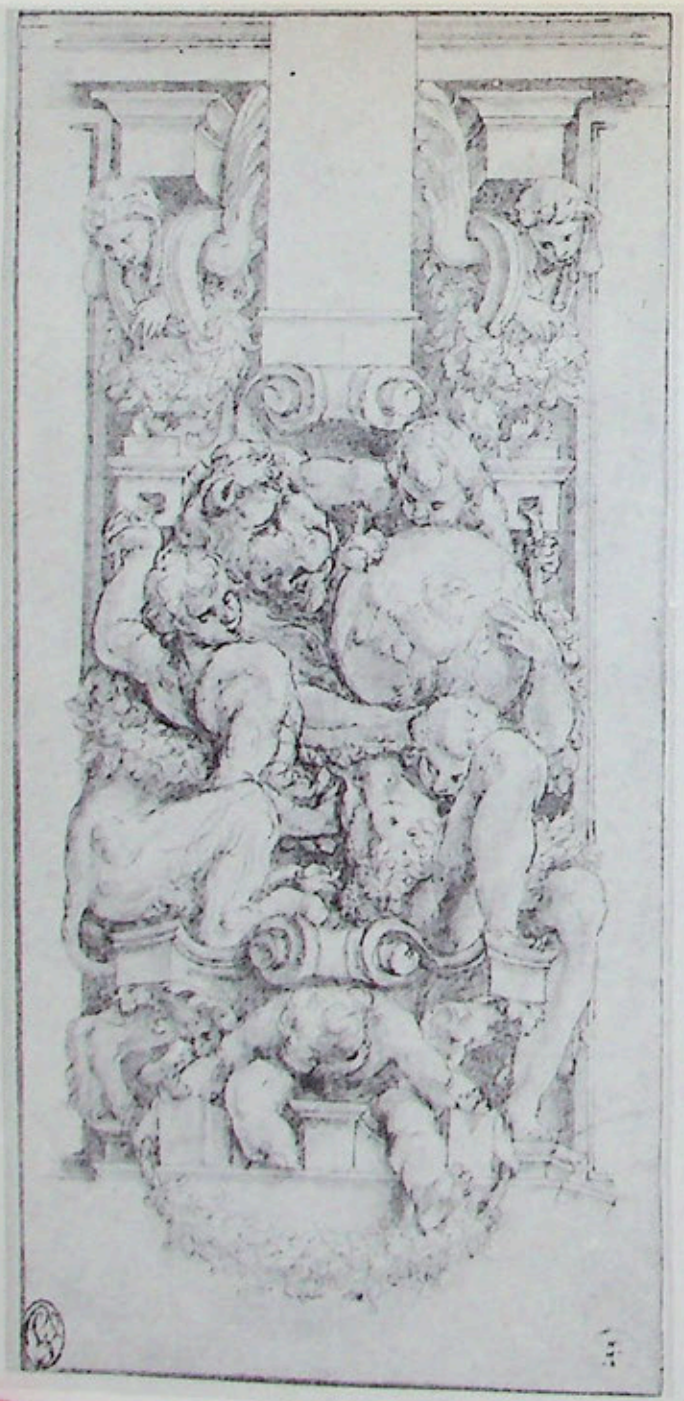
Le style nouveau se laisse observer surtout dans d'autres manuscrits dont plusieurs ont probablement été copiés à Sis, la capitale du royaume. En 1272, l'année de leur couronnement, la reine Keran, l'épouse du roi Léon II, faisait illustrer un Evangéliaire qui est une des œuvres maîtresses de la miniature arménienne. L'artiste, dont le nom n'est pas mentionné, varie ses effets dans les différentes compositions. L'élégance des formes et la sobriété de la composition marquent la *Visite des Saintes Femmes au Tombeau* (fig. 9), dominée par la belle figure de l'ange dont les ailes déployées garnissent le vide de l'angle gauche. Ailleurs de nombreux personnages envahissent la scène. Ainsi la *Nativité* (fig. 18) comprend outre l'Annonce aux Bergers et l'Adoration des Mages, l'arrivée de ces derniers à cheval. Les montagnes, aux contours déchiquetés, descendent jusqu'au premier plan, encadrant chaque groupe. Aucun des personnages n'est statique; les plis bouillonants du manteau de la Vierge confèrent une certaine animation même à cette figure étendue sur sa couche. Le contenu dramatique est mis en évidence dans la *Résurrection de Lazare* (fig. 17). Il suffit de comparer cette composition avec celle peinte quatre années plus tôt par Roslin (fig. 13) pour voir tout ce qui sépare l'art de ces deux peintres. Ici, le Christ, à l'expression sévère, s'avance d'un pas plus énergique. A côté du serviteur qui déliait les bandelettes de Lazare, un autre s'adresse au Christ et ce personnage est vu de dos, attitude fort rare dans l'art médiéval. Les amis de Lazare sont groupés derrière le rocher; l'un se penche vers le sépulcre, d'autres commentent le miracle. Au premier plan des hommes et des femmes font des efforts pour emporter la lourde dalle de pierre. La réserve, la sérénité ont fait place à un art dramatique et dynamique. Ces traits sont accentués dans d'autres manuscrits que certains critiques ont attribué à tort à T'oros Roslin; tout y est différent en réalité: style, technique, procédés de composition et

(Suite en page 110)

DESSINS D'OTTAWA

par Walter Vitzthum

Une exposition itinérante, qui va passer par le Louvre, présente en Europe les pièces les plus importantes du Musée d'Ottawa



La locomotive publicitaire qui a précédé l'actuelle tournée en Europe d'un groupe de dessins de la Galerie Nationale du Canada était sans doute légèrement surpuissante pour ce que l'on a vu finalement sortir des caisses. Et n'était-ce pas aller un peu loin que d'exiger d'avance la présence de M. Malraux pour l'inauguration au Louvre, indépendamment du fait que ce beau projet a été dépassé par les événements?

Comme l'écrivait récemment M. Merlin dans *Le Monde* en des circonstances tout à fait semblables: « Dieu sait qu'on nous les avait annoncés à sons de trompe, ces Grands Ballets Canadiens: cocktails, conférences de presse, invitations à Londres, documentation fantastique... Et puis, pour leur « première » de gala... pftt! le coup classique, une honnête, une très honnête compagnie, mais un programme d'un ennui puissant! »

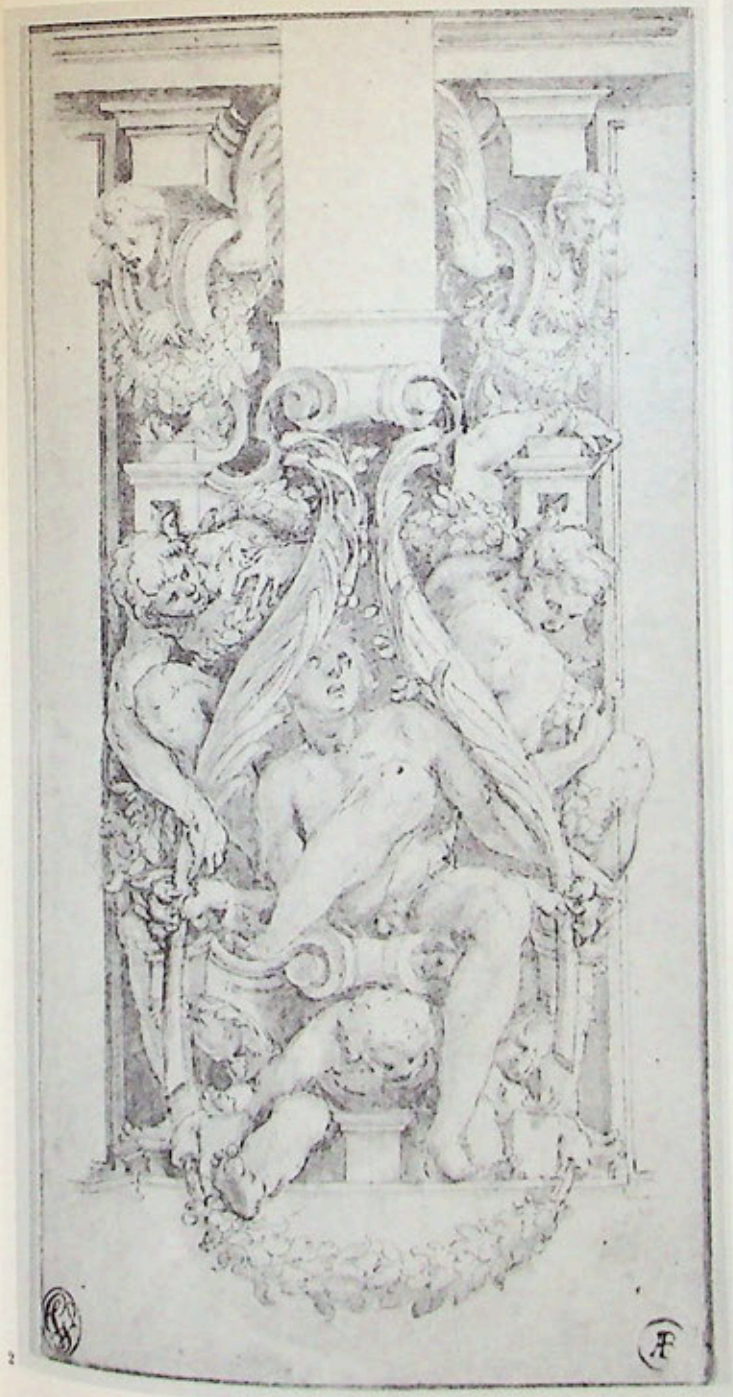
Ne soyons pas injuste pourtant: l'exposition d'environ quatre-vingts dessins envoyés du Canada avait une raison d'être à Londres, où elle a été présentée d'abord: c'est là en effet qu'ont été achetés la plupart des dessins, chez Colnaghi précisément, où ce *home coming* avait lieu.

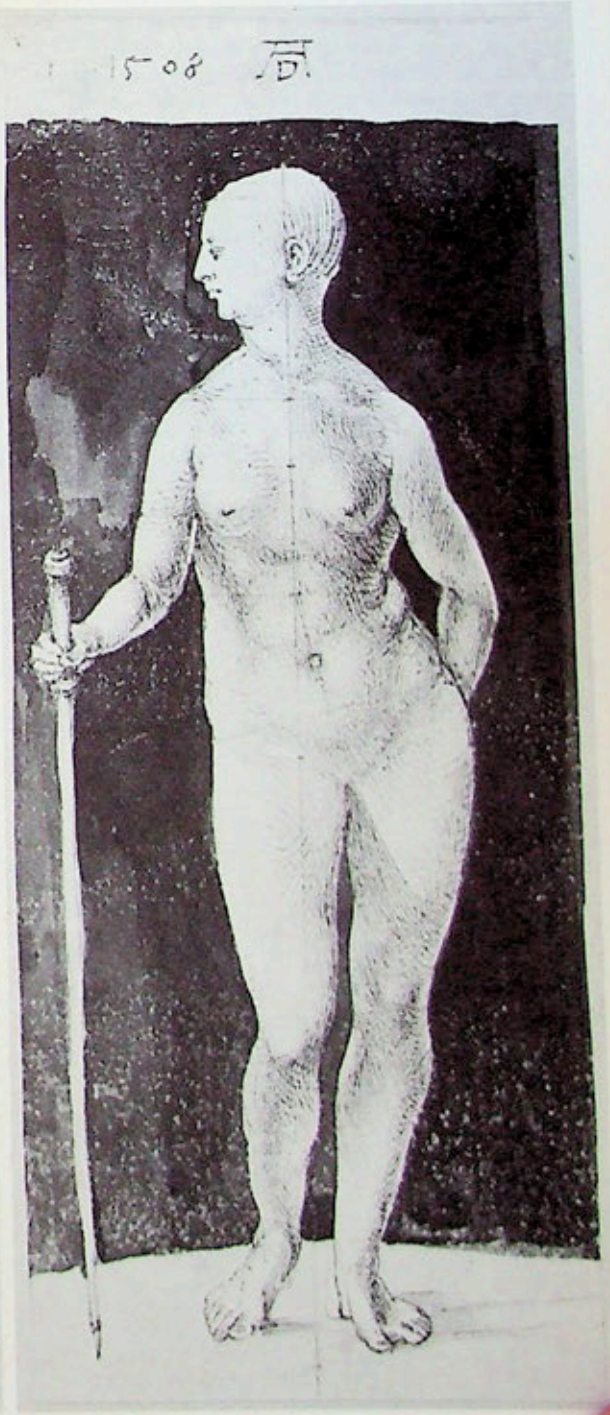
La deuxième étape du *show*, Florence, se justifie encore: il n'est pas sans intérêt d'exposer des œuvres, même très connues, de Picasso et de Matisse aux Offices réservés d'habitude aux Boscoli et aux Empoli. Mais disons-le, la seule justification valable d'une exposition de ce genre à Paris serait qu'elle réunisse des œuvres d'un éclat tout à fait remarquable. Or ce qu'on nous montre, c'est « honnête », « très honnête » même, mais cela manque franchement d'inspiration. Le seul lien entre les dessins présentés est leur commune appartenance à la Galerie nationale du Canada. Si l'on accepte un tel principe pour une exposition, encore faudrait-il que la collection choisie offre un attrait exceptionnel pour le grand public — ce que le Cabinet des Dessins du Louvre peut aisément réaliser sur son propre fond (l'exposition « Maîtres du blanc et noir au XIX^e siècle » l'a démontré) ou qu'au moins elle soit d'un intérêt quelconque pour les spécialistes (comme la toute récente exposition des Zuccaro). Si l'on fait franchir l'Atlantique à un ensemble de dessins et s'il s'agit d'autre chose que d'exhibitionnisme, pourquoi ne pas penser d'abord à des collections soigneusement réunies et continuellement enrichies, comme celles de Cleveland, de Chicago, ou du Metropolitan Museum, aujourd'hui l'une des plus intelligemment dirigées que l'on puisse voir?

Quant à la collection d'Ottawa, nous la connaissons en détail depuis la publication du catalogue de Mr. Popham: dans la préface, on nous parle de

1-2 *Lelio Orsi (1511-1587) : « Panneau décoratif ». Plume et lavis. 187×90 cm. Collection Vallardi. La destination exacte de ces deux pendants n'a pas encore été établie et l'on peut retenir seulement deux données : d'une part, l'élément héraldique figurant sur l'un des dessins, un lion tenant un globe sur lequel apparaît un aigle, d'autre part, l'emplacement laissé vide pour ce qui devait être évidemment une poutre. Il s'agit sans doute d'un morceau décoratif prévu entre deux panneaux historiés dans une frise sous un plafond.*

3 *Albrecht Dürer (1471-1528) : « Etude de femme tenant un bâton ». Plume et lavis. 235×96 mm. Collection Lubomirski. Le dessin est monogrammé et daté 1508. Il s'agit d'une étude anatomique dessinée à l'aide du compas et de la règle, en rapport avec la gravure d'« Adam et Eve » de 1504. La date de 1508 sur le dessin est généralement considérée comme une adjonction postérieure.*





« débuts qui ne sont pas sans promesses » et d'une petite collection « sans histoire » : quatre cents pièces assemblées, principalement sur le marché londonien où, tout naturellement, ce qui était vraiment exceptionnel finissait dans les grandes collections métropolitaines, le reste prenant le chemin des colonies.

Cela posé, on reconnaîtra volontiers que le choix présenté nous donne quelques feuilles d'une valeur considérable, qu'on est heureux de pouvoir étudier directement. De vitrine en vitrine, on remarquera parmi les Italiens, une feuille de la passionnante série Cockerel, un Raphaël ambigu, un Annibale Carrache (fig. 6) et un Piranèse, cela à côté d'un Perino del Vaga douteux, d'un Luca Cambiasco de routine et des Tiepolo de rigueur. Les nordiques sont beaucoup mieux représentés avec vingt feuilles allant d'un superbe Dürer (fig. 3) de la collection Lubomirski à un paysage de la jeunesse de Van Gogh (fig. 9) par l'intermédiaire d'un Rubens sur lequel la notice du catalogue apporte quelques éléments d'appréciation pertinents. Viennent ensuite plusieurs admirables dessins français, dont un important Bellange inédit (fig. 7), puis quelques feuilles anglaises, avec Sutherland comme point final. L'exposition offre, on le voit, bien des points d'attraction qui ne sont nullement négligeables. Il est permis pourtant d'attendre davantage de la prochaine manifestation de ce genre préparée par le Cabinet des Dessins du Louvre qui montrera les chefs-d'œuvre du musée de Stockholm, c'est-à-dire un ensemble issu d'une véritable tradition, constitué par Tessin avec une passion, une connaissance hors de pair et qui éclipse largement tant d'autres collections de dessins.

4 *Guercino (1591-1666) : « Les âmes du Purgatoire implorant la Madone de Lorette ». Plume et lavis. 320×222 mm. Un dessin de la même composition a été gravé par Pasqualini en 1628. Le dessin, d'une fraîcheur exceptionnelle, de même que la variante de la composition à l'Albertina est en rapport direct par son style et son iconographie, avec le tableau de la Madone de Lorette, peint par le Guerchin en 1618.*

5 *Jacopo Bassano (1510-15-1592) : « La présentation de la Vierge ». Pastel sur papier bleu. 518×304 mm. Collection Borghèse. Le dessin, un des plus connus de la Galerie Nationale du Canada porte deux fois en haut à gauche et au centre, la date de 1569. L'œuvre montre à la perfection comment la virtuosité de Jacopo Bassano dans l'utilisation du pastel lui permet d'arriver à des solutions chromatiques d'une surprenante maîtrise — maîtrise qu'il partage à son époque avec le seul Baroche. Une étude pour la même composition en sens inverse se trouve au Musée National de Varsovie.*

6 *Annibal Carrache (1560-1609) : « Joueur de luth » et autres études. Plume et lavis sur papier bleu. 285×226 mm. Collection Richardson. Ce dessin représente un joueur de luth accompagné à gauche par une femme jouant du violoncelle et à droite par deux auditeurs attentifs. En bas à gauche, étude d'un ignudo tenant un globe sans relation avec le sujet principal. La feuille comporte à droite la figure d'un nain. Au verso, étude pour un portrait et une autre étude d'ignudo. Il s'agit sans doute d'une feuille exécutée par Annibal Carrache à la fin de son séjour bolonais du moment, où l'un des sujets pris sur le vif exerçait sur lui un grand attrait. Les études des ignudi font penser à des commandes pour des des décorations monumentales telles que celles du palais Magnani.*

7 *Jacques Bellange (1594-1638) : « La prédication de saint Jean-Baptiste ». Pierre noire et lavis brun-rouge. Le dessin, une des dernières acquisitions de la Galerie Nationale du Canada est sans doute l'un des plus surprenants de l'exposition, pleinement maniériste, avec des arrangements dans la composition dont l'inspiration dérive autant de l'Italie que de Fontainebleau.*

8

8 *Camille Corot (1796-1875) : « Vue d'Ariccia et du palais Chigi ». Plume sur papier calque. 190×165 mm. Le dessin date du premier voyage italien de Corot, en 1826-1827 et représente le palais Chigi à Ariccia avec l'église de l'Assomption élevée par le Bernin. Le dessin fait pendant, dans la collection d'Ottawa, à la magistrale étude pour le pont de Narni qui date des mêmes années.*

9 *Vincent Van Gogh (1853-1890) : « La mare ». Plume et graphite avec touches de lavis. 468×593 mm. On a identifié le paysage représenté par Van Gogh avec la description que l'artiste lui-même donnait en 1881 dans une lettre adressée à son frère Théo, où il raconte que, pendant une excursion avec Rappard, il a fait « un dessin à la plume d'un autre endroit de la*

mare, où pousse tous les nénuphars (près de la route de Roozendaal)».

10 Paul Signac (1863-1935) : « Le Pont-Neuf ». Pierre noire et aquarelle. 292×425 mm. Le dessin est signé et daté 1910. En haut à droite, une inscription « passerelle », indique sans doute l'endroit d'où Signac a pris cette vue classique du Vert-Galant et de l'île de la Cité, la passerelle du Pont des Arts, très près du quai du Louvre. L'aquarelle où se confondent l'eau du fleuve et la vapeur du remorqueur et le ciel est d'une luminosité tout à fait exceptionnelle.

11

11 *Suzanne Valadon (1987-1838) : « Nu assis ». Pierre noire. 310×256 mm. Collection John Rewald. Le dessin est signé et démontre admirablement la maîtrise de l'artiste dans le tracé rigoureux des contours. Le catalogue de l'exposition met très justement en évidence les liens d'admiration existant entre Degas et la jeune Valadon.*

12 *Paul Klee (1879-1940) : « Renard ». Plume sur papier préparé en rose. 227×162 mm. Collection Heinz Berggruen. Le dessin est signé en haut à gauche de la feuille. La monture porte la date de 1920 et l'indication du sujet. A partir d'une observation mordante, l'étonnante stylisation s'exerce de manière à dégager le sens de l'humour qui caractérise l'œuvre de Klee. La feuille apparaît comme le point de départ des variations sur le thème du renard dont la plus*

12

13

spirituelle est
désir de voler

13 *Odilon Re*
Fusain, 400 ×
Vollard. Le d
froite. Il a ét
les « Contes G
publiés à Par
évocatrice cré
Emile Renne
en effet par l
Redon d'illus
le son plus fe
Charles Baud

14 *Henri Ma*
assise ». Fusa
signé et daté

spirituelle est « le jeune renard saisi par le désir de voler ».

13 *Odilon Redon (1840-1916) : « Le corbeau ». Fusain, 400×279 mm. Collection Ambroise Vollard. Le dessin est monogrammé en bas à droite. Il a été conçu pour illustrer la couverture des « Contes grotesques » d'Edgar Allan Poe, publiés à Paris en 1888 avec l'image la plus évocatrice créée par Poe, le corbeau. Le traducteur, Emile Rennecquin était ami de Redon. C'est en effet par lui que nous savons le projet de Redon d'illustrer les œuvres de Poe et de son plus fervent admirateur en France, Charles Baudelaire.*

14 *Henri Matisse (1869-1954) : « Danseuse assise ». Fusain. 640×477 mm. Le dessin est signé et daté 9 novembre 39. L'artiste s'est servi à deux reprises de cette étude d'une remarquable simplicité de forme dans le tableau « La France » peint en décembre 1939 à Nice et dans la « Danseuse au repos » de l'année suivante (Musée de Tolède).*

15 *Pablo Picasso : « Femme vue de profil ». Pierre noire. 818×468 mm. Le dessin est signé deux fois sur le verso. Comme Miss Boggs l'explique dans sa notice du catalogue, ce dessin compte parmi les œuvres monumentales inspirées de l'art classique peintes et dessinées par Picasso pendant l'été 1906 à Gosol.*

Si vous voulez en savoir davantage: *Allez voir l'exposition des dessins de la Galerie Nationale d'Ottawa qui aura lieu du 25 novembre au 20 décembre au Cabinet des dessins du Louvre.*

1 *Trois des Manet ayant appartenu au prince de Wagram: en haut à gauche, « Le vieux musicien ». 188 × 118 cm. Collection Mr et Mrs Chester Dale, New York. A droite: « La négresse », étude pour Olympia, qui fit partie de la collection d'Auguste Pellerin, avant d'entrer dans celle du prince de Wagram (Collection particulière). Ci-dessus: « La nymphe surprise », esquisse. 55 × 46 cm. Galerie Nationale d'Oslo.* **2** *Portrait posthume du prince de Wagram exécuté d'après une photographie.*

M.-G. de La Coste-Messelière

UN JEUNE PRINCE AMATEUR D'IMPRESSIONNISTES ET CHAUFFEUR

C'est ainsi que Proust qualifiait Alexandre de Wagram, un des plus grands collectionneurs de peinture moderne au début du siècle

« Le prince jardinier », « Le jeune prince amateur d'impressionnistes et chauffeur », « Un gentilhomme des lettres d'ailleurs allié aux Rothschild », « Un garçon nimbé d'une chevelure qui l'enveloppait comme un crépitant halo citrin, les yeux brillants, discourant, paradoxal à l'excès », tel est le portrait d'Alexandre Berthier, Prince de Wagram, ébauché en quelques touches par des mémorialistes aussi divers qu'André de Fouquières et Marcel Proust, Guillaume Apollinaire et la duchesse de Clermont-Tonnerre.

Mais l'esquisse, à peine tracée, s'estompe. La guerre de 1914 réduit en poussière le décor chatoyant de la Belle Epoque, arrache l'amateur d'impressionnistes à ses collections, le chauffeur à ses randonnées frénétiques, le prince jardinier à son parc de Grosbois. Il était entré à Saint-Cyr en 1903 et sera tué au Chemin des Dames en 1918.

Le prince de Wagram appartenait à cette société qui fascinait Marcel Proust: c'est grâce à sa mère, née Berthe de Rothschild, et à la sœur de celle-ci, la duchesse de Gramont, que l'auteur du Temps Perdu avait vu s'ouvrir pour lui quelques-uns des salons les plus en vue de l'époque et s'était acheminé peu à peu « du côté de Guermantes ». Armand de Guiche, cousin germain d'Alexandre, fut pour Marcel Proust un ami de prédilection et l'un des modèles de Saint-Loup. Mais leur intimité date de 1903, l'année où Berthier entre à Saint-Cyr. Son père meurt quelques mois plus tard et il n'est pas question pour lui de mondanités. Il est d'ailleurs un peu plus jeune qu'Armand de Guiche, et beaucoup plus que Proust (né en 1871): il avait dix ans lorsque sa mère, la princesse de Wagram, avait invité pour la première fois Marcel Proust à un bal, en décembre 1893. Celui-ci fut d'ailleurs si ému de cet honneur, si préoccupé aussi de ne pas être taxé de snobisme qu'à un ami de collège, étonné de le rencontrer en habit dans le tramway, il expliqua en bredouillant: « je vais au bal Wagram », ignorant qu'il existait une salle de ce nom. L'ami naturellement tint à lui expliquer les usages du monde selon lesquels on ne s'habillait pas pour aller danser avec des soubrettes... Alexandre Berthier apparaît aussi, mais en filigrane, dans « Le Côté de Guermantes », lorsque le Narrateur rapporte ses déboires angoissés pour obtenir une communication téléphonique avec sa grand-mère: « J'aurais voulu, une dernière fois, invoquer les Filles de la Nuit, les Messagères de la Parole, les divinités sans visage, mais les capricieuses gardiennes n'avaient plus voulu m'ouvrir les Portes merveilleuses, ou sans doute elles ne le purent pas; elles eurent beau invoquer inlassablement, selon leur coutume, le vénérable inventeur de l'imprimerie et le jeune prince amateur d'impressionnistes et chauffeur, Gutenberg et Wagram laissèrent leurs supplications sans réponse ».

2

Alexandre Berthier, au reste, n'avait pas de temps à perdre... Il était entré à Saint-Cyr sur les instances de son père mais, pendant ses permissions, il s'en va, coiffé du rutilant kasoar, acheter des Courbet chez le fameux marchand, Jos Hessel, qui n'en revient pas. Il redessine le parc de Grosbois, dont il vient d'hériter, restituant, d'instinct, les plans de Le Nôtre (retrouvés par la suite), mais en les agrémentant de statues commandées à Maillol, parce qu'il les préférait « aux éternelles Diane chasseresses des carrefours » écrit la duchesse de Clermont-Tonnerre. (Celle-ci, née Elisabeth de Gramont, se trouvait être la demi-cousine de Berthier par le remariage de son père avec Marguerite de Rothschild, sœur de la princesse de Wagram.) Envoyé en garnison à Saint-Mihiel, à sa sortie de l'école, il revient à Paris chaque fois qu'il le peut, « faisant éclater continuellement les pneus de sa 40 CV sur cette terrible route de 300 km qui relie Metz à Paris », et menant de front des activités très diverses: il collectionne — des tableaux des sculptures, des tissus précieux —, il est fasciné par les poètes modernes — Verlaine, Rimbaud, Mallarmé surtout —, il tente de créer une exploitation coloniale en Afrique du Nord; finalement, « il décide de devenir marchand de tableaux ».

Dans le milieu tout à la fois brillant et cultivé, frivole et intelligent qui est le sien, il passe pour un charmant original, mais pour un connaisseur averti. La duchesse de Clermont-Tonnerre l'évoque ainsi au milieu de ses collections: « Dans son appartement du quai d'Orsay, Alexandre Berthier montrait avec une juvénile ardeur ses toiles qui lui faisaient battre le cœur et briller les yeux. Les tableaux étaient accrochés avec un désordre charmant entretenu par des achats incessants... « Venez voir mes Perronneau, » s'écriait-il, « je les aime autant que mes Renoir... Vous comprenez, il m'était impossible de vivre plus longtemps sans ces roses de Van Gogh; leurs feuillages ont l'acidité d'une pomme printanière... Êtes-vous comme moi? J'admire cette fabuleuse caissière de Courbet, omnipotente de graisse et d'autorité; cette toile peinte avec un noir sans bitume est réveillée seulement par l'azur de ces clochettes que la sentimentale caissière a posées sur le marbre qui l'encercle...» (c'est le portrait de la Mère Grégoire, aujourd'hui à l'Art Institute de Chicago). « A vingt-cinq ans (nous sommes en 1908), il avait réuni une admirable collection de tableaux modernes... trente Courbet, cinquante Renoir, quarante-sept Van Gogh, vingt-huit Cézanne, quarante Monet, vingt-six Sisley, vingt Pissarro, dix Puvis de Chavannes, onze Degas, douze Manet. Et pour les plaisirs tactiles, il avait

3

rassemblé les plus éblouissantes soies du XVIII[e] siècle, et des robes et des chapes de dentelles tissées par des mains normandes, flamandes, anglaises, irlandaises et vénitiennes...» En achetant à cette époque des Renoir et des Monet, le prince de Wagram ne témoignait pas, à vrai dire, d'un modernisme outrancier: l'avant-garde du moment, c'étaient les Fauves — Matisse, Derain, Van Dongen, Braque — le cubisme allait naître et Picasso le préparait avec «Les Demoiselles d'Avignon» (1907). Quant aux Impressionnistes, ils étaient désormais considérés comme des valeurs sûres et les portes des musées leur étaient ouvertes: les tableaux de la donation Moreau-Nélaton (1906), ceux du legs Isaac de Camondo (1908), devaient faire antichambre au Musée des Arts Décoratifs en attendant... la mort de leurs auteurs. Mais leur entrée dans les collections nationales avait été accueillie avec satisfaction et gratitude. On était loin des réactions scandalisées provoquées une dizaine d'années plus tôt par le legs Caillebotte. On était loin aussi des prix dérisoires qu'atteignaient péniblement naguère les toiles impressionnistes. «La Source» de Renoir, que Durand-Ruel avait retirée à 110 frs de la vente organisée en 1875 par Monet, Sisley, Renoir et Berthe Morisot sera, trente ans plus tard, revendue 70 000 frs par le même marchand au prince de Wagram. Et celui-ci, à la vente Viau (4 mars

4

1907) paiera 19 000 frs une « Nature morte » de Cézanne que Gauguin, auquel elle avait appartenu, avait cédée pour 600 frs en 1898 (fig. 6). Cette plus-value accélérée des toiles impressionnistes fut peut-être la cause qui détermina Alexandre Berthier, au début de 1907, à faire de son passe-temps favori une activité rentable et à s'associer aux Bernheim pour le commerce des tableaux. Le prince de Wagram était évidemment bien placé pour toucher une clientèle fortunée où les amateurs éclairés ne manquaient pas mais dont l'intérêt ne s'était pas encore tourné vers les peintres contemporains. Ainsi, ses cousins Rothschild, tous collectionneurs-nés, étaient jusqu'alors attachés presque exclusivement à l'art ancien: le baron Robert, de trois ans plus âgé que Berthier, fut le premier à s'orienter vers la peinture moderne, mais seulement vers 1920. On aimerait connaître les transactions réalisées par le prince, s'il y en eut, au cours de sa brève carrière de marchand de tableaux: celle-ci en effet dura quelques mois à peine et se termina par une rupture assez fracassante: il porta plainte contre les Bernheim qu'il accusait d'avoir surestimé le stock dont ils avaient fait apport à la société (créée au capital de six millions) et d'avoir annoncé des bénéfices exagérés. L'instruction démontra qu'il n'en était rien et que les peintures, expertisées par MM. Poilpot, Dameron, Mallet, marchand de tableaux, et Edouard Detaille, membre de l'Institut, avaient été déclarés au contraire pour un prix sensiblement inférieur à leur valeur réelle. L'affaire se termina par un non-lieu, mais le procès avait suscité dans le commerce d'art des remous et des rumeurs où se mêlaient la bonne et la mauvaise foi, l'indignation vertueuse et, peut-être, la spéculation.

Apollinaire est le premier à monter sur ses grands chevaux, avant de connaître les faits, ni la nature exacte du procès, et sans attendre le résultat des expertises. Le 25 juillet 1907, dans « Je dis tout », hebdomadaire d'« informations »... et de chantage, auquel il collaborait alors, il proclame «que l'affaire est purement commerciale et que la valeur des Cézanne, Van Gogh, Seurat, Gauguin n'est point en cause ». « Les gens qui sottement ont crié au crach de la peinture moderne, de la peinture sans dessin, se sont grossièrement trompés! » dit-il. « Critiques sans goût, amateurs ignares, leur manque de culture leur interdit de s'occuper de ce qu'ils n'entendent point. Ils voudraient ravaler l'art à leur niveau, qu'il leur reste dans la gorge et les étrangle! » Apollinaire présente ainsi l'affaire: Alexandre Berthier, pour éprouver la loyauté de ses associés, aurait envoyé des amis proposer en sous-main des tableaux aux Bernheim et aurait ainsi constaté que ceux-ci lui annonçaient ensuite des prix d'achat très supérieurs aux chiffres réels. Ce qui est sûr, c'est d'abord que l'affaire était purement commerciale en effet, et aussi qu'Apollinaire était mal informé, puisque la plainte portait sur les tableaux constituant l'apport des Bernheim à la société, non sur les achats effectués en commun par la suite. D'autre part, s'il avait usé de tels procédés avec ses associés, le prince de Wagram aurait été mal placé ensuite pour les accuser de déloyauté. Au reste, l'épluchage minutieux, sur dix années, de la comptabilité des Bernheim, effectué à l'occasion du procès, fit justice de toute accusation de ce genre.

Il semble d'ailleurs qu'Apollinaire se soit plu à fausser les données du problème: le prince est pour lui un innocent « gentilhomme des lettres » qui voit ses associés « abuser de son incompétence » (l'incompétence d'un connaisseur qui, en quatre ans, avait su réunir une collection de premier ordre...) et il lui oppose les Bernheim

---

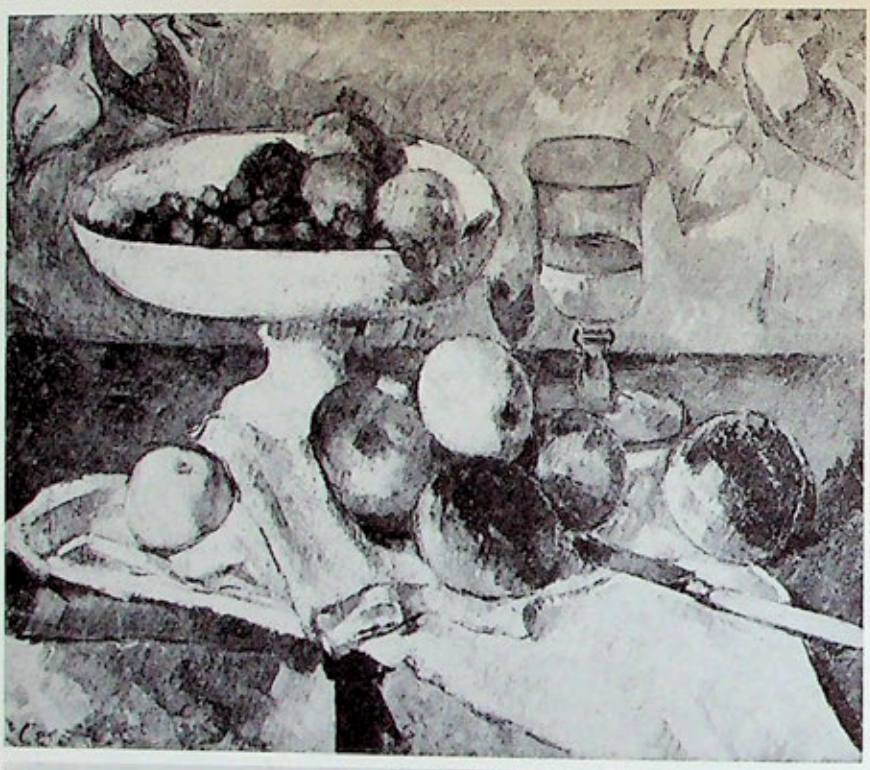
3 *A. Sisley: « Paysage à Andrésy ». 46 × 55 cm. Collection particulière.*

4 *A. Sisley: « Le Bac de l'île de la Loge » (46 × 61 cm.) N'g Carlsberg Glyptotek, Copenhague. Ce tableau, en même temps qu'un autre Sisley, « Les Sillons », quitta assez vite la collection du prince puisque l'un et l'autre entrèrent dès 1914 au Musée de Copenhague.*

5 *V. Van Gogh: « Le Ravin » (Les Fondettes). 73 × 92 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.*

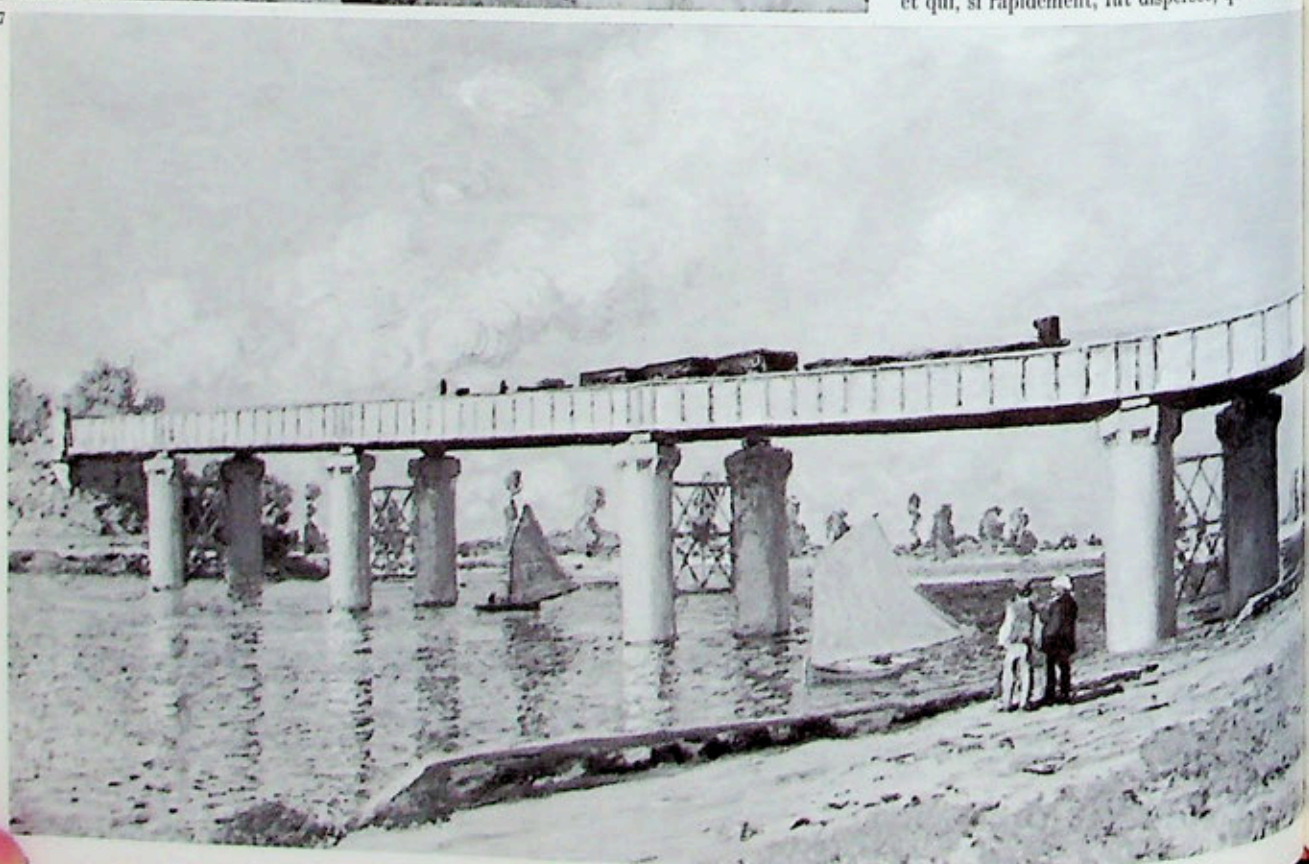
« commerçants établis, experts, trafiquant indifféremment des marchandises les plus diverses: Roybet, Cézanne, Jean Béraud et Bonnard, Madeleine Lemaire, Van Gogh, Bonnat, Matisse, etc... On est éclectique dans le grand monde! » Or les Bernheim étaient alors parmi les défenseurs les plus efficaces de la meilleure peinture « moderne » qu'Apollinaire précisément entendait exalter. Ils étaient, depuis 1900, les marchands de Bonnard et aussi de Vuillard. En 1906, ils s'étaient attachés Félix Fénéon qui allait prendre sous contrat non seulement Matisse, mais aussi Marquet, Signac, Van Dongen et Maillol. Il serait d'ailleurs intéressant de savoir quelles furent, chez Bernheim, les relations du prince de Wagram et de Fénéon. Leurs activités étaient sans doute d'ordre très divers, le premier s'occupant plus spécialement du marché impressionniste, le second se consacrant aux artistes contemporains. Ils avaient pourtant des goûts et des admirations communes: Mallarmé d'abord, qui était l'ami de Fénéon et vint témoigner pour lui lorsqu'il fut impliqué, comme anarchiste, dans le « Procès des Trente » en 1894. Alexandre Berthier n'avait que quinze ans à la mort du poète, mais il éprouvait une telle passion pour son œuvre que, jeune officier, il lui arriva de donner à un soldat puni le choix entre quatre jours de salle de police et un sonnet de Mallarmé à apprendre par cœur! (Le soldat choisit le sonnet...) Berthier voyait en lui, selon la duchesse de Clermont-Tonnerre, « le représentant de son époque » son guide « mystérieux et subtil... parmi les arcanes de l'art contemporain ». Le prince, en fait, ne semble guère s'être intéressé personnellement aux artistes de la génération précédant immédiatement la Grande Guerre. Il fit pourtant une exception en faveur de Maillol, auquel il commanda plusieurs œuvres. L'avait-il connu par l'intermédiaire de Fénéon auquel le sculpteur devait justement d'être entré chez Bernheim? Aurait-il commencé à rechercher aussi la peinture contemporaine si la guerre n'était arrivée, si la rupture avec les Bernheim n'avait pas eu lieu et s'il avait pu continuer à acheter des tableaux pour sa propre collection au même rythme que pendant les années précédentes? Il dut au contraire en vendre un certain nombre dès 1908, car il avait engagé d'énormes frais en Afrique du Nord.

On peut s'interroger sur la collection qu'il aurait formée par la suite, mais il faut s'interroger d'abord sur celle qu'il avait réunie si rapidement et qui, si rapidement, fut dispersée, qui fut très



6

7



6 *Paul Cézanne, Nature morte aux pommes et aux oranges*

Gauguin, auquel Claude Monet vendit au prix de 1 Edgar Degas

6 *Paul Cézanne : « Compotier, verre et pomme ». 46×55 cm. A la vente du Dr Viau, en 1907, Alexandre de Wagram paya 19 000 francs cette nature morte que Gauguin, auquel elle avait appartenu, avait cédée pour 600 francs, dix ans plus tôt.*

7 *Claude Monet : « Le pont du chemin de fer à Argenteuil ». 58,2×97,2 cm. Durand-Ruel avait acheté cette toile au peintre pour 300 francs. On ne sait le prix qu'il la revendit au prince de Wagram, mais, en 1963, elle a été adjugée 77 000 livres lors de la vente Cargill, chez Sotheby.*

8 *Edgar Degas : « Deux danseuses ». Pastel. 63×54 cm. Musée National de Stockholm.*

9

10

vite fameuse mais demeura en somme peu connue.

René Gimpel dans son « Journal d'un collectionneur marchand de tableaux » lui consacre une page admirative dans laquelle il donne une nouvelle version, également inexacte, du procès aux Bernheim et se réfère à la description de la duchesse de Clermont-Tonnerre: « Quand il acquit ses tableaux des Bernheim frères, à de grands prix pour l'époque, mais c'était des chefs-d'œuvre, on arriva à lui persuader que ces marchands l'avaient escroqué. Il les poursuivit en correctionnelle et on crut un instant qu'ils allaient être jetés en prison. Hein! aller en prison pour avoir vendu trente Courbet, cinquante Renoir, quarante-sept Van Gogh, vingt-huit Cézanne, quarante Monet, vingt-six Sisley, vingt Pissarro, dix Puvis de Chavannes, onze Degas, douze Manet... Les Bernheim furent acquittés mais se mirent à crier que le gouvernement leur devait une réparation, c'est-à-dire la Légion d'Honneur. Le gouvernement, probablement, la leur devait puisqu'il la leur donna... »

On aimerait, à partir de la fabuleuse énumération reprise par Gimpel, restituer idéalement la collection tout entière, identifier chacun des tableaux, retrouver leur trace. Ici encore, on se heurte à des incertitudes: on ne retrouve « que » vingt-deux Van Gogh, trois Cézanne, douze Sisley, un Pissarro, quatre Degas et trois Manet dans les catalogues de l'œuvre de ces artistes tels qu'ils sont établis et publiés à ce jour. La recherche est naturellement plus hasardeuse encore pour les Monet et les Renoir par exemple.

C'est que la liste donnée par la duchesse de Clermont-Tonnerre fait état sans doute de dessins et d'esquisses non catalogués ou d'œuvres qui restèrent peu de temps dans la collection du prince. Ainsi, sur les vingt-deux Van Gogh mentionnés par J.B. de La Faille comme lui ayant appartenu, sept avaient été revendus à Duret en 1908, quatre l'année suivante, dix encore à différents collectionneurs ou marchands avant la guerre, notamment les « Fleurs dans un verre » qui figuraient, en 1914, à la vente de « la Peau de l'Ours ». Parmi les Sisley, « Le Bac de l'île de la Loge » (fig.4) et « Les Sablons », entrèrent dès 1914 à la Ny Carlsberg Glyptothek de Copenhague. D'autres tableaux peut-être firent chez le prince une halte si brève que leur passage n'a pas laissé de traces dans leurs « pedigree ». Quelles sont, par exemple, ces « Roses » de Van Gogh à propos desquelles la duchesse de Gramont évoque l'enthousiasme d'Alexandre Berthier dans le passage de ses mémoires cité plus haut? Pour aucun des tableaux peints sur ce sujet, La Faille ne mentionne le prince de Wagram parmi les possesseurs.

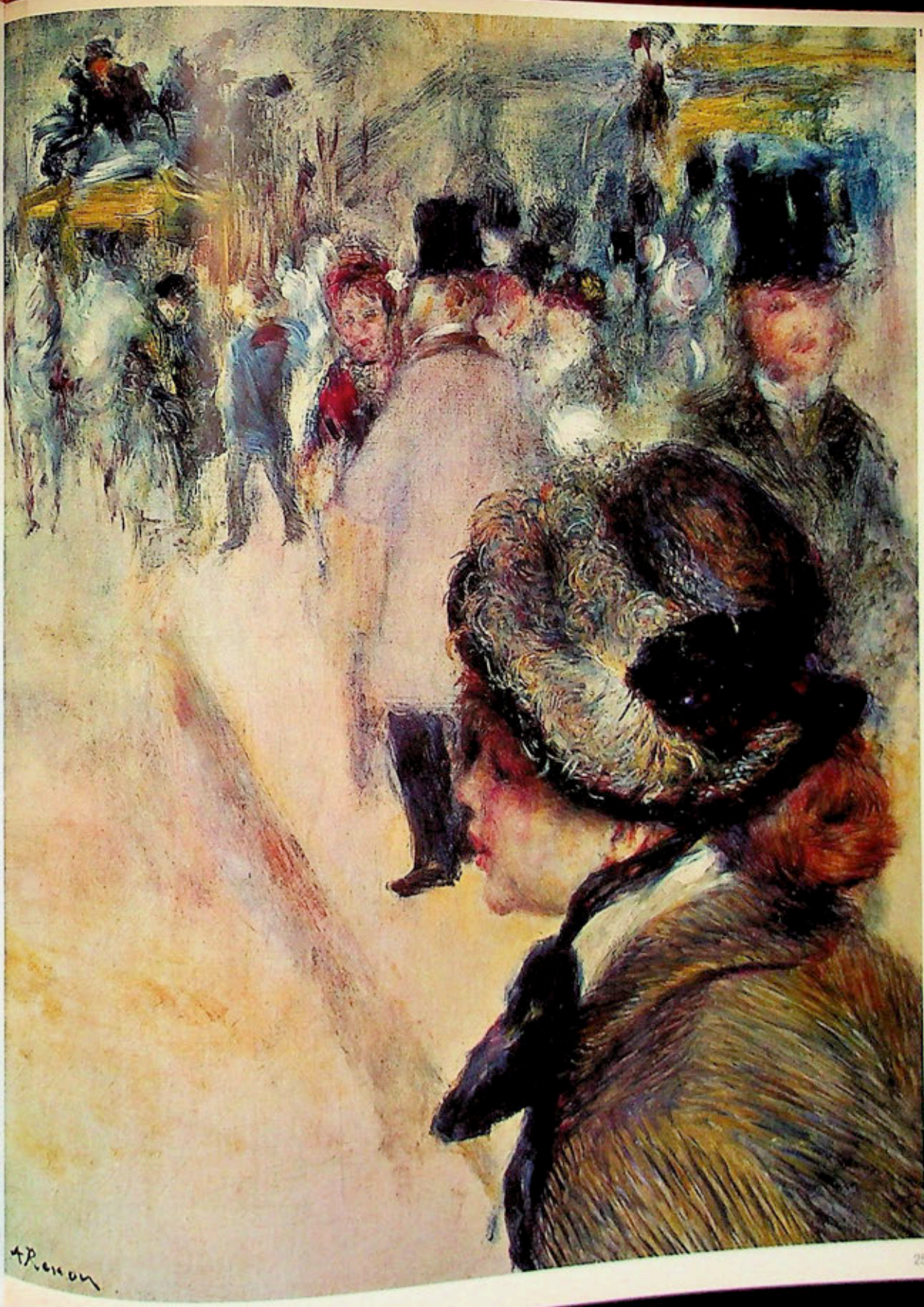
Quant aux Renoir, ils constituaient à coup sûr le « clou » de la collection: il y avait « La Soarce », « Les Filles de Catulle Mendès au piano » (fig. 10), « La Place Clichy » (fig. 11), le « Portrait de Victor Choquet », « Madame Henriot en travesti », « La Mère et l'enfant », le « Nu dans un paysage », les « Baigneuses au crabe », une toile de 1905, la plus « moderne » sans doute de toutes celles qu'avait acquises le prince de Wagram. Plusieurs des Renoir figurèrent à l'exposition organisée en 1929 à New York par Knoedler qui, la même année, avait racheté

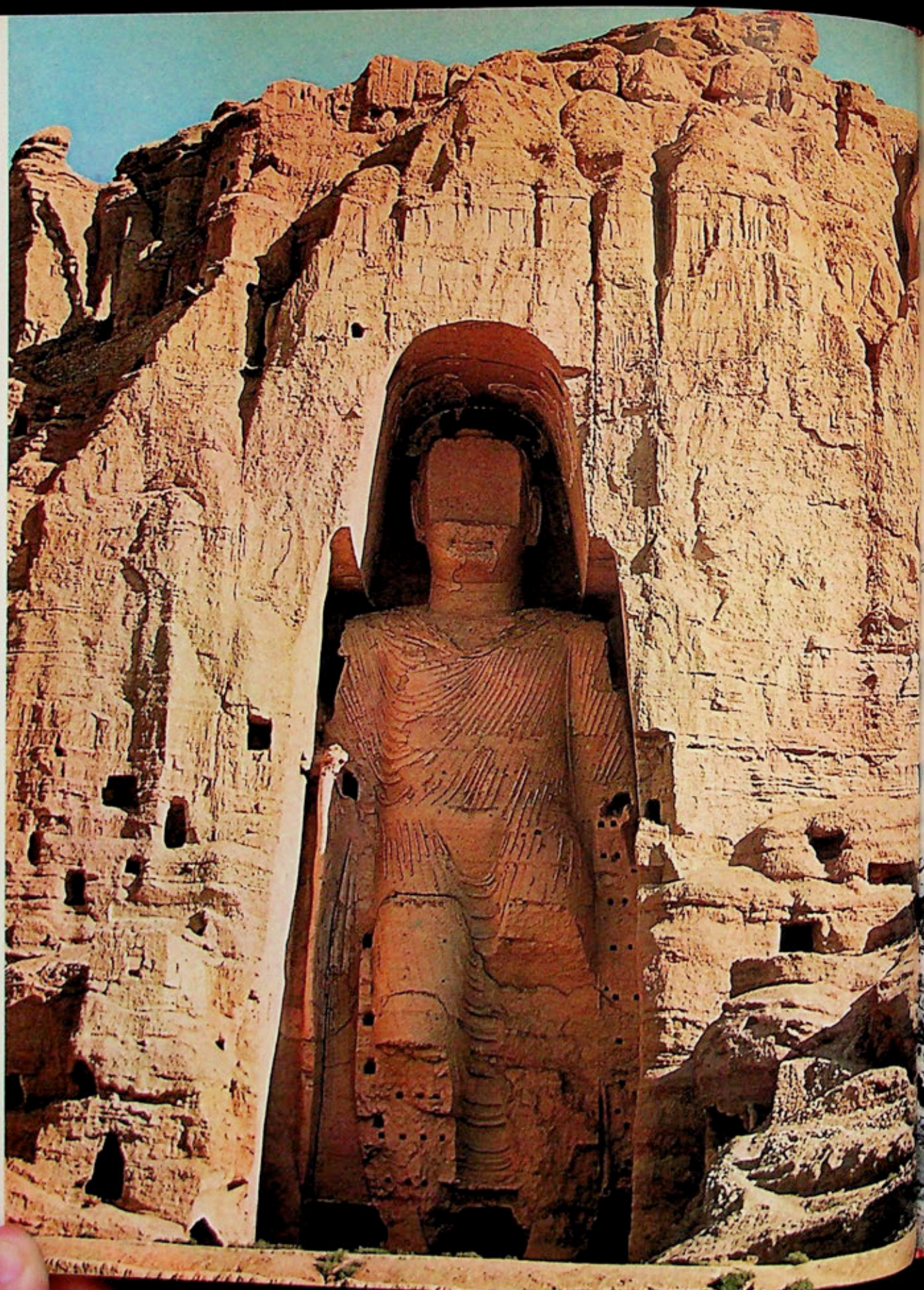
---

9 *Edgar Degas: « Danseuses au foyer ». Pastel. 50 × 65 cm. Collection particulière.*

10 *Auguste Renoir: « Les filles de Catulle Mendès au piano ». 163 × 130 cm*

11 *Auguste Renoir: « La place Clichy ». 61,5 × 54,5 cm. Collection Lord Butler, Londres.*





LE

Terre de
époques
par des p
quérants
par des e
pres terr
accueillar
C'est pou
par des c
et aux ce
quelques
est le plu
tains disp
Placé au
il fut auta
vers lui ce
lisations c

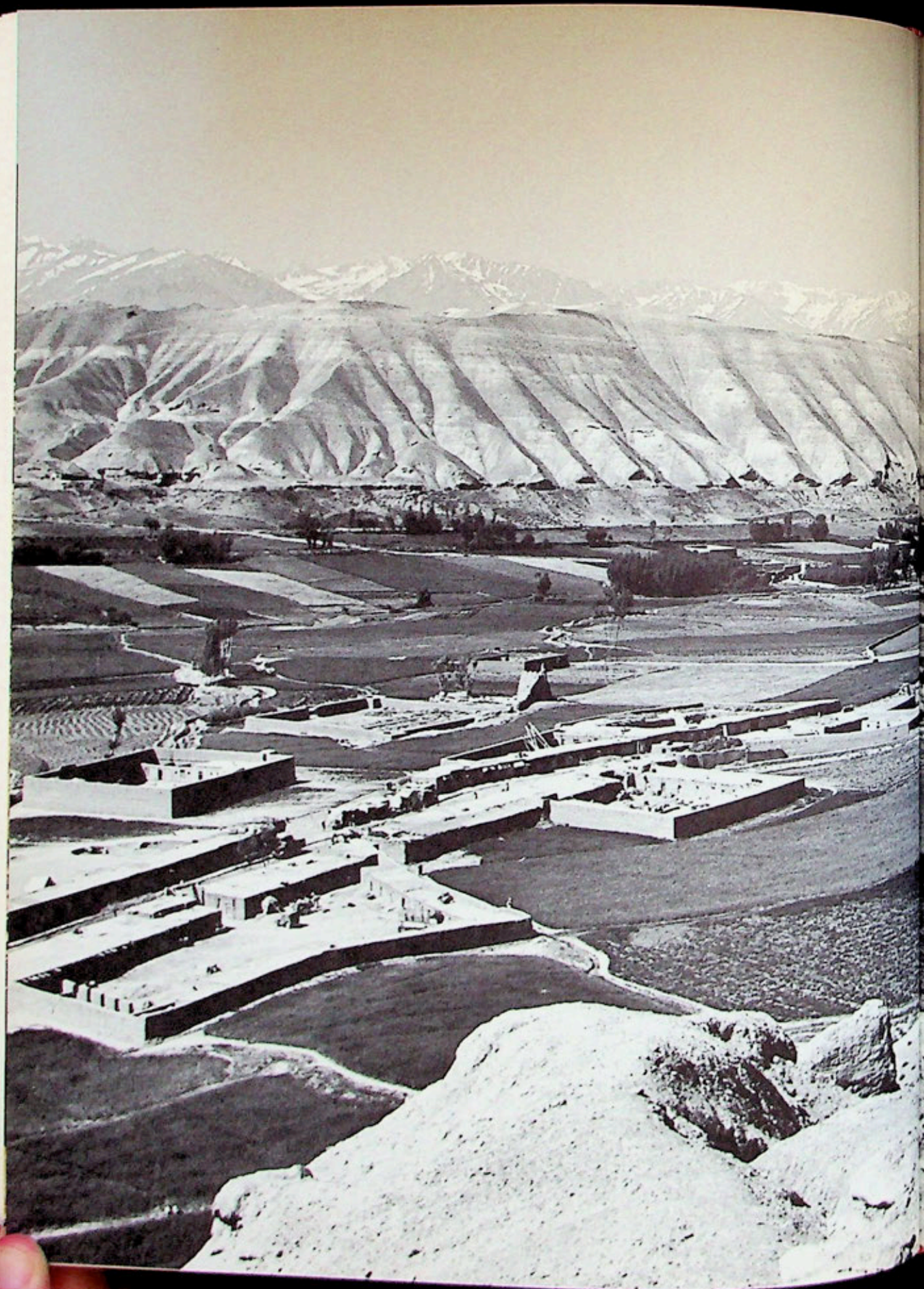
2

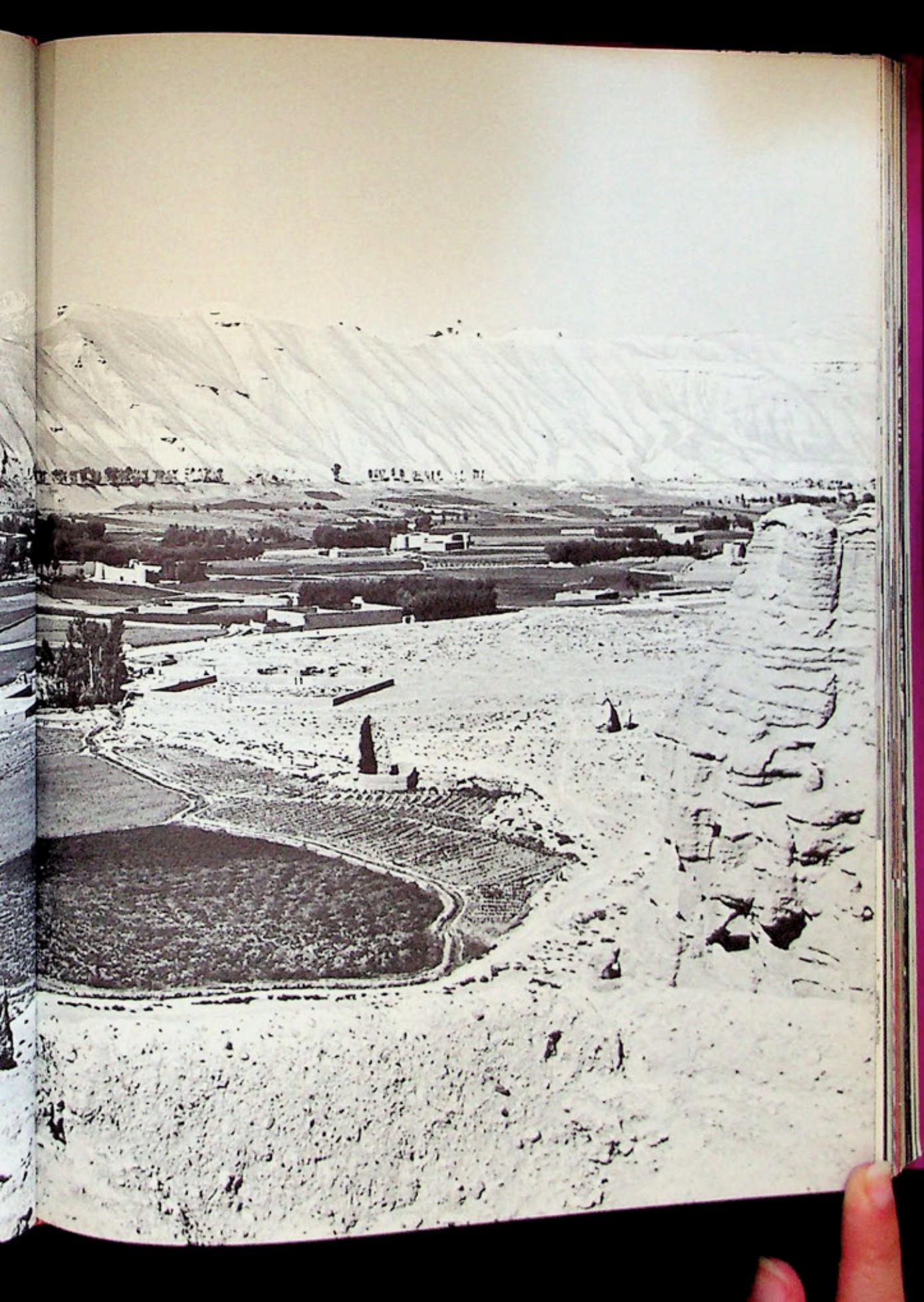
LES BOUDDHAS-COLOSSES DE BÂMIYÂN

par Jeannine Auboyer

Terre de passage, l'Afghanistan fut aux époques anciennes sillonné en tous sens par des peuples en migration, par des conquérants en quête de nouveaux domaines, par des envahisseurs chassés de leurs propres territoires et cherchant un refuge accueillant.
C'est pourtant un terrain difficile, défendu par des chaînes montagneuses aux passes et aux cols de haute altitude, arrosé par quelques grands cours d'eau dont le régime est le plus souvent capricieux et dont certains disparaissent dans le sable des déserts. Placé au centre du continent eurasiatique, il fut autant un obstacle qu'un trait d'union: vers lui convergeaient les trois grandes civilisations du monde asiatique, celles de l'Iran hellénisé, de l'Inde et de la Chine; elles s'y rencontrèrent et communiquèrent au gré des pistes dont l'existence est peut-être préhistorique. Drainant le commerce « international » le long de ces pistes, les caravanes se relayaient et les échanges s'effectuaient dans des vallées fertiles où hommes et bêtes trouvaient le repos et l'abondance après des marches harassantes et souvent périlleuses. La vallée de Bâmiyân fut l'une des plus fréquentées. S'étalant largement entre deux rangées de hautes falaises calcaires, elle est située en plein cœur de l'Afghanistan. Comme il en était de coutume dans l'Inde, dans le Turkestan chinois et en Chine, d'importants monastères bouddhiques composés de grottes y furent aménagés de la fin du III[e] au milieu du VII[e] siècle environ. Surplombant la vallée verdoyante et cultivée, ces retraites placées en dehors de l'agitation humaine constituaient un centre bouddhique célèbre qui se signale aujourd'hui encore par des vestiges imposants — notamment par deux bouddhas colossaux et par de nombreux sanctuaires creusés dans le roc, autrefois couverts d'une décoration peinte et sculptée dont les restes sont de précieux témoins d'un riche passé.
L'histoire de la vallée de Bâmiyân est liée à

1 et *2* *La vallée de Bâmiyân et la falaise des bouddhas-colosses.* *Pages 30-31: La vallée de Bâmiyân vue de la falaise des bouddhas.*





tout le développement culturel de l'Afghanistan qui fut un point de rencontre des traditions occidentale et orientale. Ce développement était favorisé par l'intense trafic qui le traversait et y assurait la prospérité: placée sur une des pistes principales de la « Route de la Soie », cette vallée vit passer les ballots de la soie brute livrée par la Chine à destination de Rome, les délicates plaques d'ivoire sculptées et peintes en provenance de l'Inde, la pourpre recherchée par Rome, le coton (cardé ou tissé) destiné à l'Egypte, les parfums provenant de la Chine, du Tibet et de l'Inde, les épices et les fruits exotiques, les armes blanches, les animaux rares, toutes sortes d'objets curieux. En sens inverse, circulaient les produits méditerranéens promis à l'Inde et à la Chine: des vins d'Italie dans des amphores, du corail, du cuivre, de l'étain, de l'ambre jaune, de la vaisselle de bronze, de la verrerie alexandrine ou syrienne.

Et les routes commerciales étaient empruntées par les missionnaires, les pèlerins, les artistes, les médecins, les astrologues, les bateleurs qui apportaient chacun leur contribution à la vie quotidienne des régions traversées par eux, y introduisant de nouvelles convictions religieuses, des notions étrangères, tout un ensemble de connaissances cosmopolites.

Bâmiyân se trouvait placée sur le parcours qu'empruntèrent successivement les enva-

1

2

3

hisseurs
avant J.-C
doine ent
quêtes jus
tes par le
vaincus, i
diriger av
l'Indus où
Située à
Pukelaotis
repos pou
y trouver
faire halte
faisait alo
gouverner
beau-père
d'ailleurs
démembr
d'Asie ap
La vallée
dans l'orb
avec la p
beaucoup

1 La tête
piquetage
siècle?). Le
hachée.
étaient exé
de stuc.
droite, une
inférieur,
nuages styl

hisseurs et les conquérants. Quand, en 327 avant J.-C., Alexandre le Grand de Macédoine entreprit d'étendre ses propres conquêtes jusqu'aux limites territoriales atteintes par les Perses Achéménides qu'il avait vaincus, il fit étape à Bâmiyân avant de se diriger avec ses armées vers la vallée de l'Indus où il subit l'échec que l'on sait. Située à mi-chemin entre Bactres (Balkh) et Pukelaotis (Peshâwar), c'était un lieu de repos pour les caravanes et Alexandre dut y trouver des conditions favorables pour y faire halte. D'autant mieux que Bâmiyân faisait alors partie du Paropâmisos dont le gouvernement avait été confié à son propre beau-père, le Sogdien Oxyartès, qui put d'ailleurs y maintenir son autorité lors du démembrement des provinces grecques d'Asie après la mort d'Alexandre.

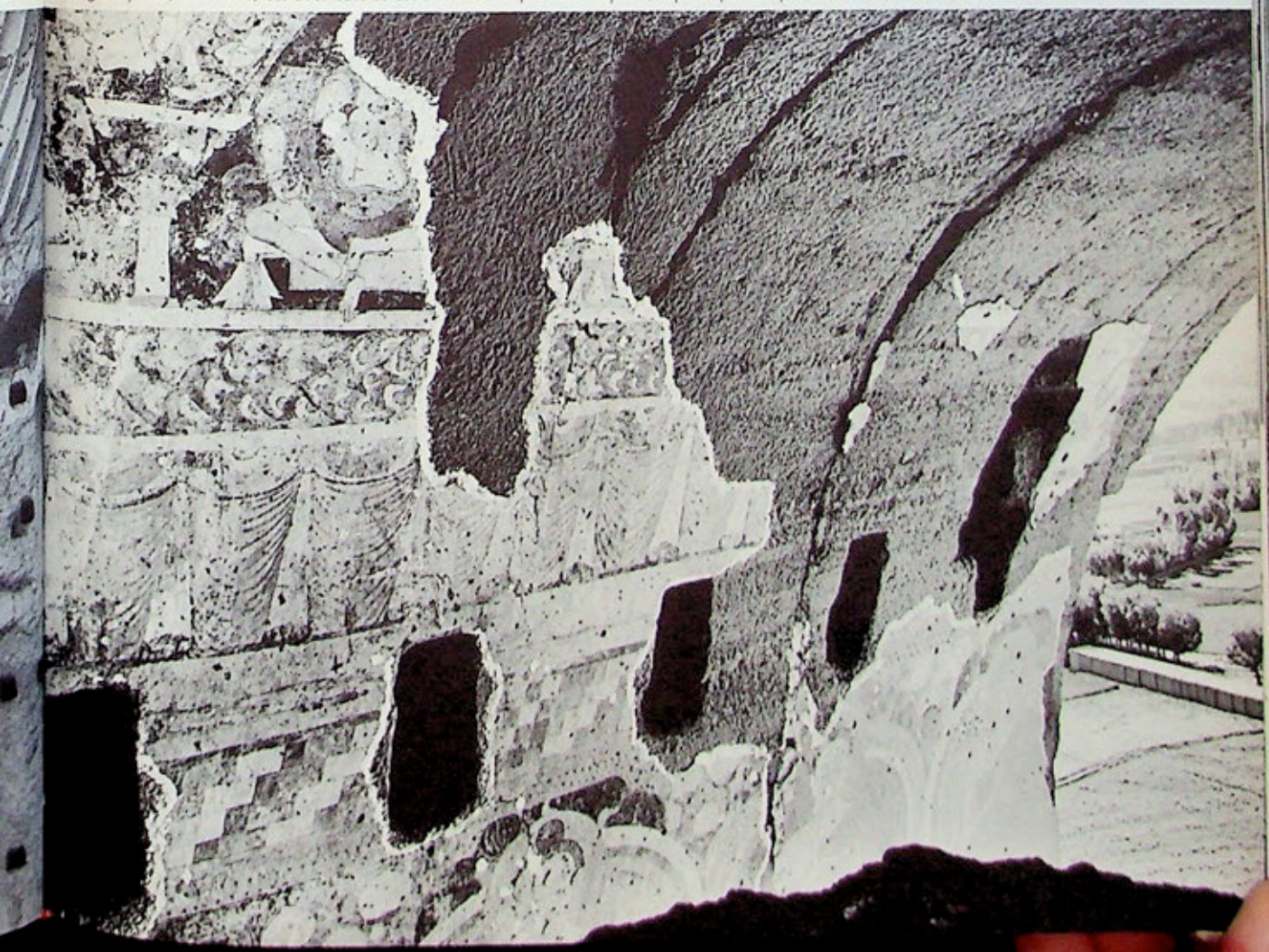
La vallée de Bâmiyân fut ensuite incluse dans l'orbite de l'empire indien des Maurya, avec la presque totalité du pays qui sera, beaucoup plus tard, converti à l'Islam. Elle subit alors probablement la propagande impérialiste du plus grand souverain Mauyra, Açoka (vers 264-vers 227 avant J.-C.), protecteur du bouddhisme et dont un édit bilingue (grec et araméen) fut retrouvé en 1958 à Kandahâr. Protégée par les rois indo-grecs (fin du III*-début du II* siècle avant J.-C.) contre la pression des hordes scythiques qui s'exerçait le long des frontières de la Bactriane, la région de Bâmiyân connut probablement les bienfaits de la religion bouddhique qui s'étendit au cours du II* siècle avant J.-C. dans les provinces indo-grecques. Jusqu'à ce que les nomades convoitant les terres agricoles se fissent plus menaçants. Au cours de la première moitié du I^er^ siècle avant J.-C., ceux-ci gouvernèrent les anciennes possessions Maurya dont ils s'étaient finalement emparés; ils étaient eux-mêmes fortement hellénisés et y maintinrent la tradition gréco-indienne.

Ce furent d'autres nomades, les Koushâna, qui intervinrent vers 50 de l'ère chrétienne. Sous leur domination — et notamment sous leur souverain le plus fameux, Kanishka — le bouddhisme indien fut largement diffusé. Mais, dès le début du III* siècle, l'Iran sassanide prenait ombrage de la puissance des Koushâna, l'attaquait vigoureusement et ravageait les vallées heureuses de l'empire koushâna.

A quoi succéda au début du V* siècle une nouvelle tourmente: les Kidarites (des Huns) pillèrent Bâmiyân et en ruinèrent les communautés religieuses. Pas complètement, puisque le célèbre pèlerin bouddhiste chinois Hiuan-tsang y trouva, peu avant le milieu du VII* siècle, un Etat florissant, des moines nombreux et une affluence certaine vers les sanctuaires qui s'y étaient créés depuis la fin du III* siècle. Il en a laissé une description mémorable qui mérite d'être citée (d'après la traduction de Paul Pelliot):

« Le royaume de Fan-yen-na (Bâmiyân) a plus de 2000 li d'Est en Ouest, et plus de 300 li du Nord au Sud; il est situé à l'intérieur des Montagnes neigeuses. Les gens, profitant des vallées montagneuses (chan-kou), y vivent dans des villes (yi-kiu, agglomérations permanentes) suivant les possibilitiés [des lieux]. La grande capitale (tch'eng) du royaume s'appuie à la falaise de la montagne et franchit la vallée; elle est longue de 6 à 7 li. Au Nord, elle est adossée à la roche escarpée. [Ce pays] a du blé d'hiver (soumai), mais peu de fleurs et de fruits; il est

1 La tête du bouddha de 53 mètres et la niche voûtée qui l'abrite. On remarque, sur la paroi, le piquetage du roc destiné à maintenir le revêtement de stuc. 2 Le bouddha de 35 mètres (IV^e^-V^e^ siècle?). Le relief des draperies est obtenu par un mélange de mortier de chaux, de terre et de paille hachée. 3 Le bouddha de 53 mètres (V^e^-VII^e^ siècle?). Détail des draperies montrant comment elles étaient exécutées à l'aide de cordes maintenues par des fiches — dont on voit les trous — puis enduites de stuc. 4 Prise par dessus l'épaule gauche du bouddha de 53 mètres, cette photo montre, à droite, une échappée sur la vallée et, à gauche, les vestiges des peintures de la voûte: au registre inférieur, une série de bouddhas assis; au-dessus, un décor à motifs de damier, de draperies, puis de nuages stylisés; au-dessus, des bodhisattvas assis sous des « frontons coupés », séparés par des piliers.



propice à
moutons e
froid; les
beaucoup
siers, qui
L'écriture,
taires y sc
Le langag
manières
la candeu
de ce pays
des] roya
chands [s
viennent,
[là] des p
des calam
demander
« Les mor
de plusie
plusieurs
vent la se
« Au Nord
montagne
Bouddha
pieds, le
ments pre
cette state
fondé par
l'Est du m
de Çâkya
haute de
fondu par
faire et dr
de la ville
a une stat
dans le ni
[C'est un
et de joya
C'est dans
organise a
de salut (s
Des détai
sont cons
chapitre I
difficile e
des déser
congelés
jamais un
rencontre
risé], c'es
de pieds
Quelques
sage à Bâ
politique
versée pa
phète éta
victoires
636 et 642
occupée
la rivalité
suivit dan
avec des
d'autre. V
bouddhist
Bâmiyân;
tsang, il y
bouddhis
l'utilisatio
fourrées
l'abondan
de se cou
militairem
cheval fo
iranien (H

1 *Détail d*
2-4 *Détails*

propice à l'élevage du bétail et abonde en moutons et en chevaux. Le climat est très froid; les mœurs y sont rudes; on s'y vêt beaucoup de fourrures et de lainages grossiers, qui sont aussi des produits du pays. L'écriture, les croyances, les usages monétaires y sont les mêmes qu'au Tokharestan. Le langage est un peu différent, mais les manières (yi-mao) concordent en gros. Par la candeur de leur foi religieuse, [les gens de ce pays] l'emportent beaucoup sur [ceux des] royaumes voisins... Quand les marchands [sédentaires et ambulants] vont et viennent, les dieux célestes leur manifestent [là] des présages heureux; s'il est apparu des calamités démoniaques, [les marchands] demandent [là] des mérites heureux.

« Les monastères (k'ie-lan) sont au nombre de plusieurs dizaines, et les religieux de plusieurs milliers. Comme doctrine, ils suivent la secte du Petit Véhicule.

« Au Nord-Est de la ville royale, à flanc de montagne, il y a une statue en pierre du Bouddha debout; elle est haute de 140 à 150 pieds, le teint d'or est éclatant et les ornements précieux resplendissent. A l'Est [de cette statue], il y a un monastère qui a été fondé par un roi précédent de ce pays. A l'Est du monastère, il y a une statue debout de Çâkyamouni, en laiton (?, t'eaou-che), haute de plus de cent pieds. Le corps a été fondu par pièces, qu'on a réunies pour parfaire et dresser la statue. A 2 ou 3 li à l'Est de la ville [royale], dans un monastère, il y a une statue couchée du Bouddha qui entre dans le nirvâna, longue de plus de 1000 pieds [C'est une statue d'argile (sou) ornée d'or et de joyaux (d'après le Che kia fang tche)]. C'est dans ce monastère que le roi [du pays] organise à chaque fois la grande assemblée de salut (sanskrit: moksha)... »

Des détails vécus par le courageux pèlerin sont consignés dans la Vie de Hiuan-tsang, chapitre II: « La route (y) est deux fois plus difficile et dangereuse que dans la région des déserts et des glaciers. Avec les nuages congelés et la neige qui tourbillonne, il n'y a jamais un moment d'éclaircie. Si parfois on rencontre un endroit particulièrement [favorisé], c'est au maximum quelques dizaines de pieds de terrain plat ».

Quelques années seulement après le passage à Bâmiyân du pèlerin chinois, la carte politique de la Haute Asie allait être bouleversée par la conquête musulmane. Le Prophète était mort en 632. Les premières victoires des khalifes en Iran eurent lieu en 636 et 642. L'Iran allait s'effondrer. Hérat fut occupée et Balkh fut prise en 652. Toutefois la rivalité des Chinois et des Arabes se poursuivit dans ces régions jusqu'en 750 environ, avec des succès et des revers de part et d'autre. Vers 725, un des derniers pèlerins bouddhistes chinois, Houei-tch'ao, passa à Bâmiyân; moins bon observateur que Hiuan-tsang, il y nota cependant la persistance du bouddhisme (du Petit et du Grand Véhicule), l'utilisation des chemises de coton, des robes fourrées (k'ieu), des chemises de feutre; l'abondance du raisin; la pratique masculine de se couper la barbe et les cheveux. Gardé militairement par des « soldats à pied et à cheval forts et nombreux », dirigé par un Iranien (Hou), le royaume de Bâmiyân paraît avoir été maintenu à l'écart des troubles qui bouleversaient les régions afghanes alentour.

Sa vallée ne fut malheureusement pas épargnée lors de l'invasion mongole en 1221-22, date à laquelle la ville jusque-là prospère de Bâmiyân fut sauvagement rasée. Défendue par la forteresse de Shahr-i Golgola (XIII[e] s.) qui se dressait face à la falaise bouddhique, elle fut attaquée par le propre petit-fils de Gengis Khan, Moutougèn, lequel fut tué d'un coup de flèche par les défenseurs. En représailles, le conquérant mongol ordonna que tout être vivant, homme ou animal, fût massacré et qu'aucun bien matériel n'y fût laissé intact. Cet ordre fut exécuté à la lettre et rien ne subsista de la ville, la forteresse n'y fut plus qu'une ruine et les monastères saccagés sans retour.

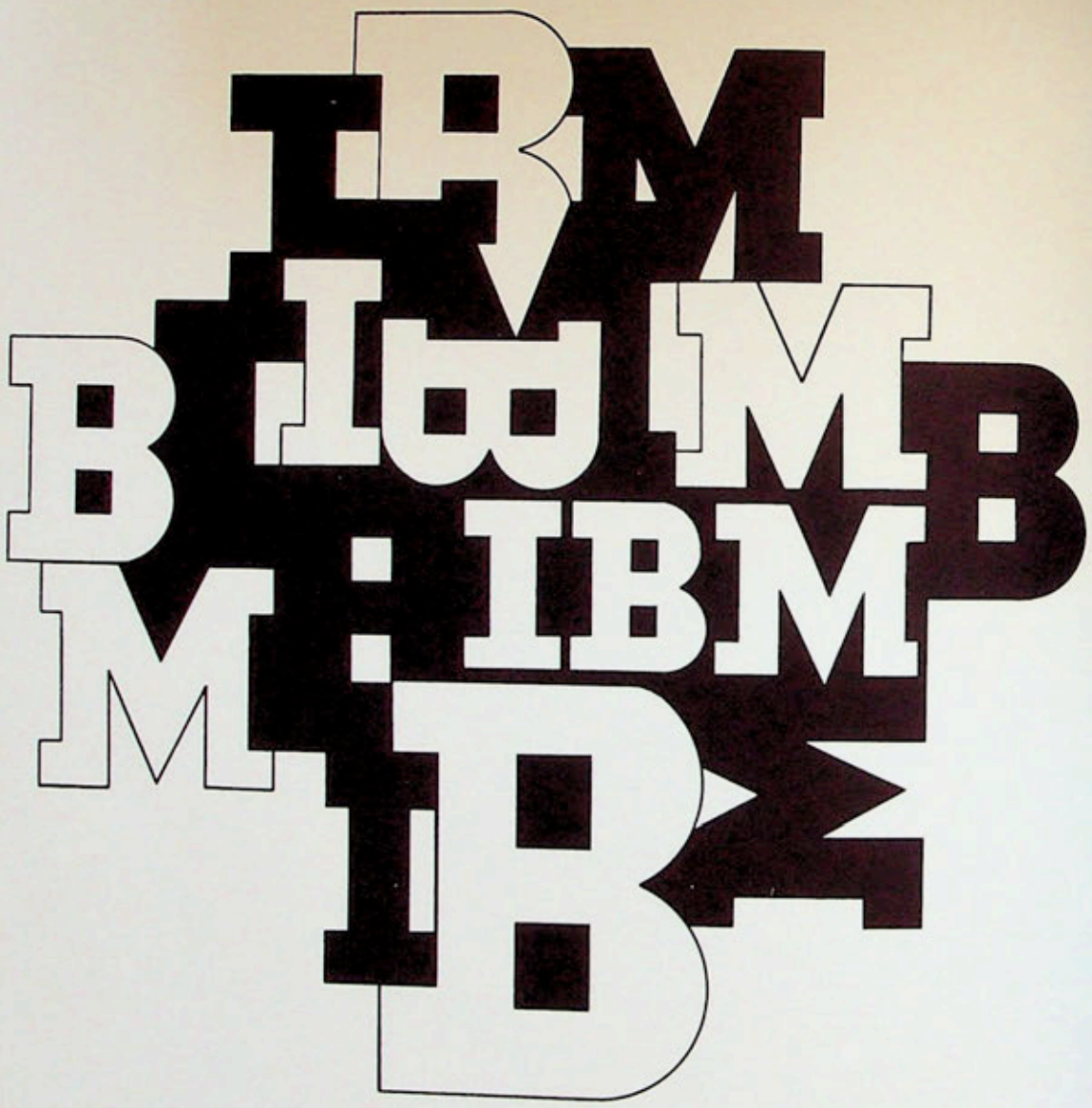
Visitée et décrite dès 1824 par Moorcroft et Trebeck, son intérêt archéologique fut signalé en 1835 par Charles Masson; ses antiquités furent étudiées en 1886 par Maitland et Talbot. Puis, de 1922 à 1930, la Délégation archéologique française en Afghanistan s'occupa du site et publia de belles études d'Alfred Foucher, André et Yetta Godard, Joseph et Ria Hackin, Jean Carl, Jacques Meunié.

Surplombant jadis la ville de Bâmiyân et la protégeant contre les assaillants sur toute la longueur d'un de ses flancs, l'énorme falaise est perforée vers sa base d'une impressionnante série de grottes. Elles se succèdent au même niveau, communiquant entre elles ou non, s'échelonnent sur plusieurs étages et forment dans le lointain un damier irrégulier de trous d'ombre. Beaucoup d'entre elles sont encore décorées de peintures murales; d'autres, de motifs en stuc moulé et repris au ciseau. Vers le centre de la falaise, on distingue une niche inachevée destinée à abriter un bouddha debout. Et vers les deux extrémités, distantes entre elles d'environ 400 m, deux autres niches monumentales contenant chacune un bouddha debout, l'un — à l'Ouest — de 35 m, l'autre de 53 m (V[e]-VII[e] s.?). Celui de 35 m paraît être le plus ancien (IV[e]-V[e] s.), dont la réussite aurait incité les architectes à surpasser leurs prédécesseurs en osant voir encore plus grand.

Le goût du colossal que traduisent ces entreprises hardies est loin d'être un fait isolé en Asie centrale, en Inde et en Chine et s'est manifesté jusqu'à nos jours dans d'autres pays asiatiques tels que la Thaïlande et le Japon, pour ne citer qu'eux. Mais l'originalité des artistes de Bâmiyân réside dans la technique employée. Le roc dans lequel ils taillaient n'était pas aussi compact que le grès indien et chinois; ils pallièrent cet inconvénient en le revêtant de stuc.

Les deux colosses de Bâmiyân sont à cet égard différents. Celui de 35 m, massif, n'est pas une réussite esthétique; mais c'est probablement un essai. Les plis de son manteau monastique, tombant en forme d'U entre les cuisses rappellent des cannelures à arête vive; ils sont obtenus par un mélange de mortier de chaux et d'une forte proportion de terre et de paille hachée, plaqué sur la surface rocheuse. Celui de 53 m est mieux conçu. Son drapé (Suite en page 110)

1 Détail du bodhisattva décorant la voûte proprement dite, au-dessus du bouddha de 53 mètres.
2-4 Détails du décor de la voûte montrant les mains des bodhisattvas.



Ordinateurs
et Machines
à cartes perforées,
Machines Comptables,
Machines à écrire et à dicter
électriques,
Calculateurs
pour la Défense Nationale

Usines à :
Corbeil-Essonnes
Boigny
Montpellier
Centre d'Études
et Recherches
à la Gaude
(Alpes-Maritimes)

5, Place Vendôme, Paris (1er)

de l'architecte

L'ŒIL

UNE ANNÉE D'ARCHITECTURE EN FRANCE

textes de François Loyer
photos de Marc Lavrillier

Une vaste opération H.L.M. de l'Office de la Ville de Paris.

Les Tours de La Villette

Parmi les réalisations actuelles de l'Office d'H.L.M. de la Ville de Paris, voici une des plus vastes opérations:

— l'ensemble de La Villette qui comprend 1789 logements répartis dans 16 tours de 18 étages et un bâtiment de moindre hauteur puisqu'il n'a que 9 niveaux.

C'est donc un véritable quartier nouveau qui est construit sur un terrain de 7 ha et demi, quartier traité comme un vaste jardin. En effet, l'implantation de ces tours laisse libre une très grande partie du sol, sous lequel se situe un parking de 1800 places, un par logement. D'ailleurs, en plus de la conception de l'ensemble et de son expression architecturale, qui sont l'une et l'autre originales, le standing et la qualité des prestations sont assez étonnants pour des constructions H.L.M. Ils ont été rendus possibles grâce à l'importance du chantier et à sa préparation minutieuse.

L'organisation du plan des tours, dont le gros œuvre est réalisé en béton armé, a permis un traitement très sculptural des façades qui ménagent des loggias dont la superficie (10 à 15 m²) est enfin prévue pour que l'on trouve là un prolongement réel du logement.

Les façades-panneaux qui constituent les fonds de loggias sont traitées en menuiserie bois. Les éléments de remplissage, allèges et trumeaux, sont en panneaux « Pan Elo Liège » (I) composés d'une face extérieure « Glasal » (I), d'une isolation en liège, d'un pare-vapeur peinture caoutchouc chloré, et d'une face intérieure « Inert » (I) et les fenêtres par des éléments coulissants en alliage d'aluminium, l'occultation étant assurée par des volets roulants.

Le montage de l'ensemble est effectué sur cadres en bois, scellés dans le gros œuvre.

Signalons également la part prise par « l'Œuf, centre d'Etudes », atelier d'artistes et d'esthéticiens, pour la conception et la réalisation de la décoration des halls et des éléments statiques des jardins.

En outre, cet ensemble comprendra un équipement très poussé (une crèche-garderie, un centre de protection infantile, trois écoles maternelles, des terrains de jeux, des commerces de première nécessité qui seront installés sur le trajet du métro tout proche, les autres étant répartis sur un circuit promenade) qui en fera un quartier nouveau, aussi bien sur le plan de la conception que sur celui de la réalisation.

Architecte CHEF DE GROUPE: A.N. COQUET
Architectes d'Opération: H. AUFFRET
P. AUGER
P. DE BOIS LUCY
J.P. CAZALS
J.B. MASSEP
Architecte Collaborateur: P.N. COQUET
Bureau d'Etudes: TREZZINI

(I) Sté du FIBROCIMENT - TRIEL. 78

L'armoire à glace.

Dans les appartements modernes, il n'y a plus de place pour les vieilles armoires XIX^ème, majestueuses, encombrantes, grinçantes, peu pratiques. Il faut les remplacer par des placards à glace.

Et aujourd'hui BSN fait des portes de placards coulissantes en miroir. Le Gliss-Glass BSN. Il couvre tout un panneau. Il rend les pièces plus lumineuses, plus grandes, plus agréables. Il permet de se voir en entier.

Ses miroirs sont encadrés par un profil d'aluminium doré ou argenté. Ils sont suspendus par des galets en nylon qui glissent sur un rail en aluminium.

Le Gliss-Glass BSN s'ouvre d'un doigt et il est silencieux. Il existe en 3 formats, prix ttc, pose non comprise.

	200×120	200×140	200×160
Argenté	672 F	736 F	811 F
Doré	704 F	768 F	832 F

Pour recevoir une documentation gratuite sur le Gliss-Glass BSN, retournez ce coupon au Centre du Verre de Boussois Souchon Neuvesel, 22, boulevard Malesherbes, Paris 8e (Tél. : 265-24-20), en précisant ci-dessous vos nom et adresse.

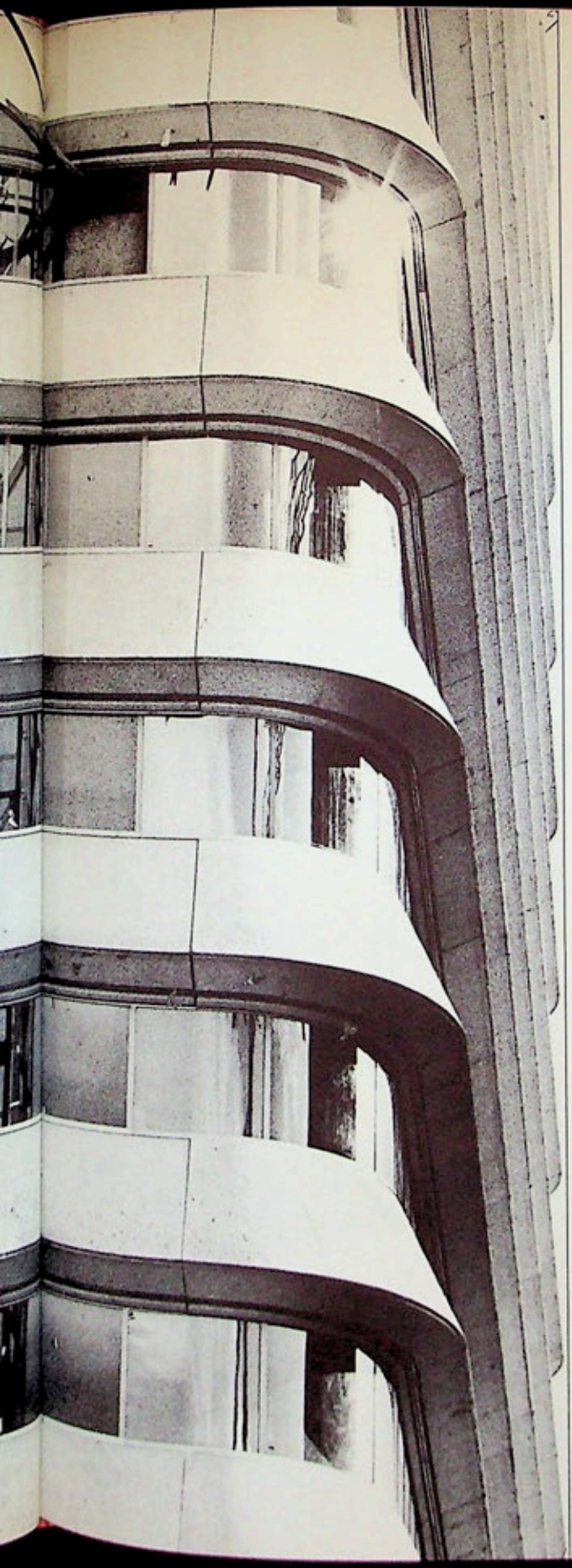
Nom : _____

Adresse : _____

_____

GLISS-GLASS BSN

Young & Rubicam



QUATRE TOURS POUR LA DÉFENSE

ARCHITECTES : Ensemble Charras : Henry Pottier — CB 14 (assurances) : Delb, Chesneau, Verola ; Lalande coll. — CB 15 (Aquitaine) : les frères Arsène-Henry, B. Schoeller — CB 17 (Alsace-Déf.) : C. Damery, P. Vetter, G. H. Weil.

Le plus imposant des programmes d'urbanisme français est celui du Rond-Point de la Défense, à Paris — important parce qu'il prévoit la réalisation de vingt et une tours identiques de part et d'autre d'un axe central où sont réunies des circulations ferroviaires, routières et autoroutières extrêmement complexes que coiffe en définitive une immense plazza réservée à la circulation des piétons. Ce programme si ambitieux, dont les grandes lignes sont connues de tous, prend lentement son essor, sous l'influence d'une série de mesures financières qui ont assuré à l'Établissement Public chargé de l'Aménagement de la Défense les moyens nécessaires à son entreprise — le principe de cette opération d'urbanisme étant en effet que l'EPAD concède des droits de construire moyennant une participation aux frais d'équipement chiffrée par mètres carrés. Cette participation, dont le principe se conçoit fort bien, nécessite des crédits relais qui ont fait longtemps défaut. La question étant aujourd'hui à peu près résolue, l'opération de la Défense est en cours de réalisation.

Quatre tours ont récemment vu le jour, deux autres se fondent sur le terrain de l'opération ou sur ses abords. A l'exception de la caserne Charras, en effet, implantée sur la périphérie, les tours dont la construction s'achève sont situées dans le périmètre du plan d'urbanisme et offrent toutes le même gabarit: une centaine de mètres de haut (85 m au-dessus de la dalle piétons) pour une implantation au sol de 24×42 m. Toutes les tours sont jumelées, se rencontrant sur leurs diagonales.

Ces contraintes du plan d'urbanisme permettent de juger avec plus d'intérêt encore la diversité des réalisations — et de se demander notamment quels sont les motifs qui imposent cette diversité même à partir de contraintes absolument identiques.

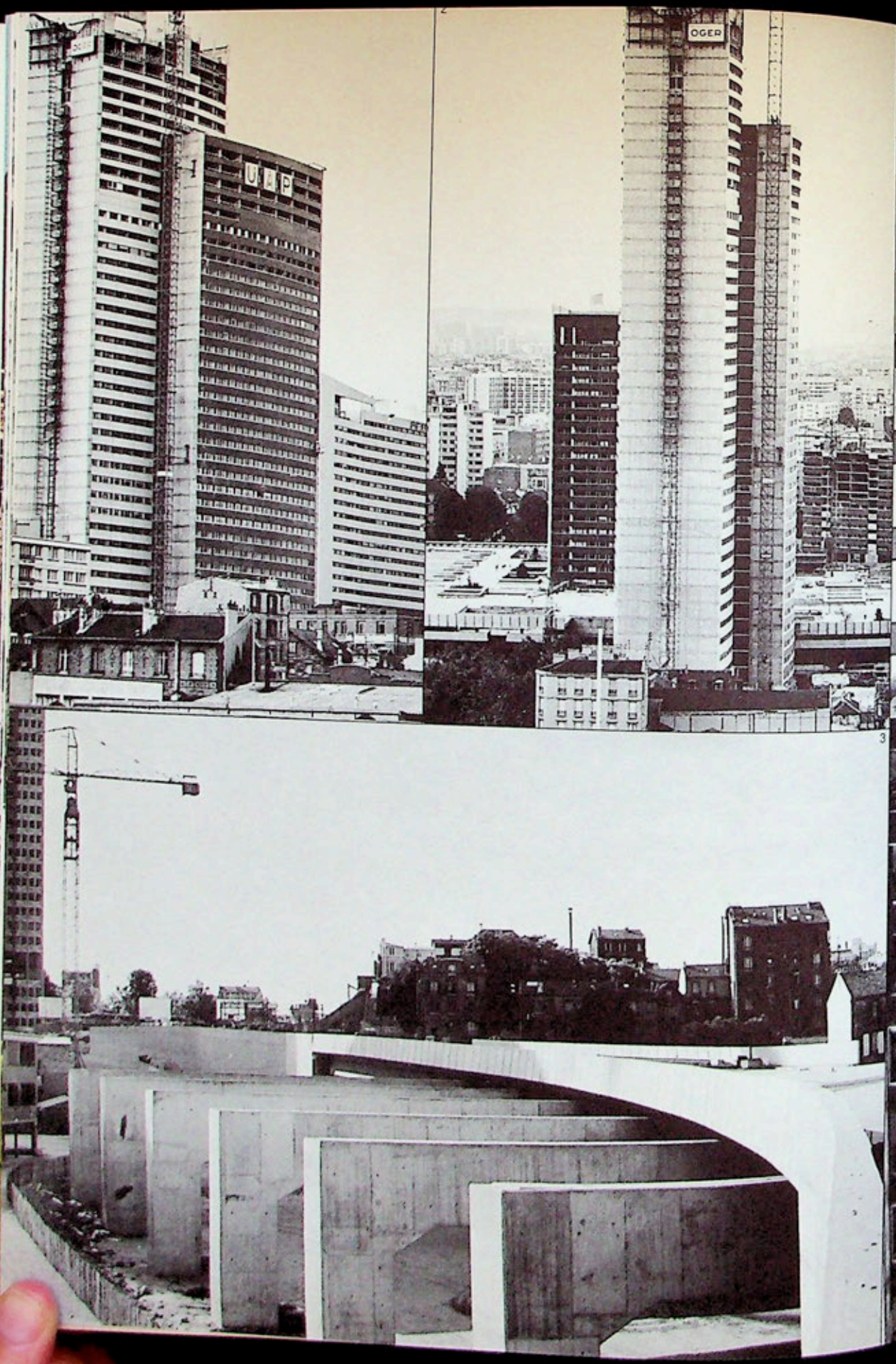
La première des vingt et une tours de la Défense a été la Tour Nobel, au Pont-de-Neuilly (voir L'Œil n° 146). Celle-ci était en acier. Sa technique de construction était entièrement nouvelle en France — la Tour Nobel est le premier gratte-ciel digne de ce nom à Paris: le noyau était en coffrage glissant de béton armé, exécuté avec une rapidité prodigieuse (six semaines), et l'ossature en acier, légèrement contreventée — un peu trop, peut-être. L'habillage était réalisé en mur-rideau. Telle quelle, la Tour Nobel était le contretype européen des grands gratte-ciel new-yorkais — le Seagram, la Chase Manhattan... dont l'écho était considérable dans le monde entier.

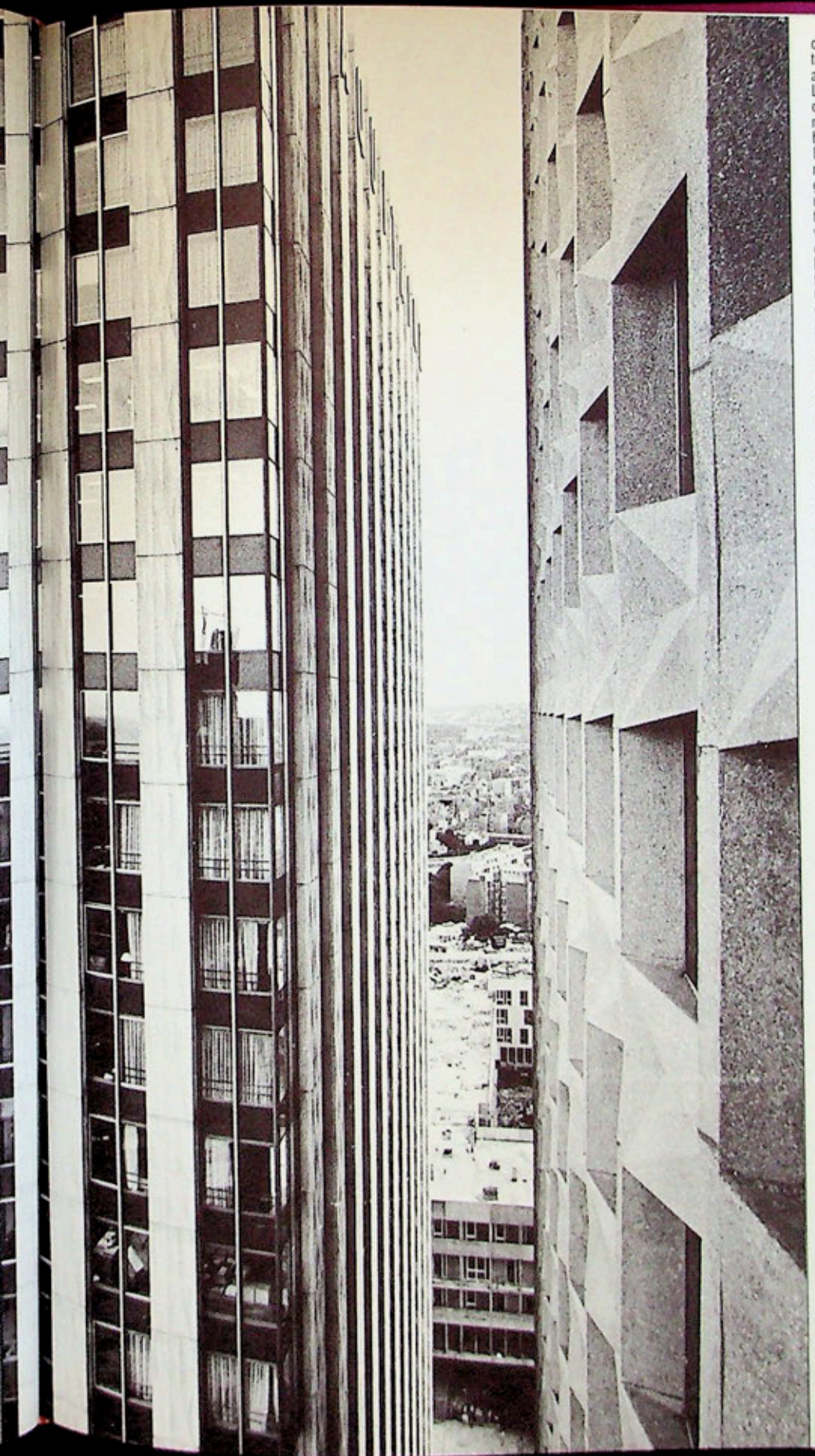
Mais, au moment même où nous réalisions sur un modèle d'outre-Atlantique notre premier gratte-ciel, la vogue du verre et de l'acier cessait en Amérique, où naissaient les grands gratte-ciel en béton et en schock-béton d'un Gordon Bunshaft: les conséquences ne s'en sont pas fait attendre dans notre pays et si plus tard l'on pourra citer comme des modèles de l'architecture de verre Nobel et Montparnasse — projet un peu vieux qui naîtra après terme — on ne manquera pas de relier les quatre nouvelles tours de la Défense à l'évolution contemporaine du goût américain, dont notre architecture reste étroitement tributaire.

La première de ces tours « new style » est celle des pétroles d'Aquitaine (dite « CB 15 »), œuvre des frères Arsène-Henry. Elle est à noyau central de grande dimension et enveloppe périphérique en poteaux porteurs de béton armé. Le traitement des façades insiste sur les pleins et sur la verticalité — ici, l'influence américaine se mâtine de résidus néo-classiques qui respirent l'École des Beaux-Arts. Le détail ornemental sacrifie d'ailleurs volontiers à l'ornement traditionnel — pointes de diamant (curieusement taillées en réserve, sous l'influence des techniques de préfabrication qui semblent avoir imposé cet archaïsme) et gros bossages. L'architecture française, avec la Tour Aquitaine, connaît une nouvelle jeunesse: elle a trouvé dans le nouveau monde des modèles d'académisme qui lui redonnent une certaine actualité.

Toutefois, Aquitaine était vraiment un peu trop traditionnelle. Dans la construction de sa jumelle, CB 14, destinée à un groupe de sociétés (Association Française de Normalisation, Grands Travaux de Marseille, Laurent Bouillet, Groupement Foncier Français et un important groupe d'assurances réunissant la Gresham Life, la Winterthur, la Phénix, l'Aigle, le Soleil, l'Urbaine et la Préservatrice), les architectes Delb, Chesneau et Verola se sont rapprochés du type de construction actuel aux Etats-Unis, l'ossature en béton étant couverte par un panneautage d'éléments préfabriqués en granito. Le motif croisillonné des reliefs, formé par la rencontre de plans perpendiculaires en ligne brisée, est étouffant, la

1 Le groupe nord-ouest des tours de la Défense, proche du CNIT, est en cours d'édification: au premier plan, la Tour Alsace, en construction, puis les tours jumelles Aquitaine et CB 14.
2 La tour CB 17 (Alsace-Défense) est composée d'un empilement alterné d'allèges tolutées et de vitrages fumés arrondis sur les angles. Si le soulignement du verticalisme est un des clichés de l'architecture du gratte-ciel, l'horizontalisme n'est pas meilleur: cette superposition de tranches de gâteau, même couronnée comme il est prévu par une acrotère renversée, n'a pas de raison d'être — et surtout, de se finir.


UIP
OGER



couleur plutôt terne. Néanmoins, l'architecture est bien dans la ligne des recherches américaines, avec leur côté Bauhaus. L'ensemble a le mérite d'une grande unité qui se prolonge à l'intérieur par l'aménagement des faux plafonds lumineux en ligne brisée (Mazda).

Enfin, il faut remarquer le type de plan à noyau central désaxé dans le sens de la grande longueur: ce dispositif, réservant un rang de salles aveugles permet l'exploitation maximum de la surface au sol, les volumes ainsi obtenus servant aux archives et salles de conférences.

Dans la tour voisine, CB 17, dont la construction n'est pas terminée, les architectes — C. Damery, P. Vetter et G. H. Weil — ont visiblement été influencés, en mauvaise part, par la Tour Aquitaine: celle-ci était verticalisée par l'alternance des panneaux ouverts et fermés; eux ont horizontalisé là leur grâce à un système d'allèges continues et tournantes sur les angles, de grosse section. L'ossature porteuse est également en béton armé, avec noyau et poteaux périphériques, mais l'architecture de façade ne rappelle rien de cette organisation interne: elle superpose simplement des anneaux de verre teinté et d'allèges au profil incliné, en jupe. L'effet général, et notamment la courbure des angles, doit sans doute être rapporté plus encore à l'illustre exemple de la Tour Johnson, de Frank Lloyd Wright, qu'à celui voisin de Nobel.

CB 17, dont le maître d'ouvrage est la société Alsace-Défense, aura bientôt sa jumelle, comme Aquitaine: ce sera CB 16, la tour EDF. L'administration d'Etat, fidèle à ses clients, n'a pas hésité à en confier la réalisation aux auteurs estimés de l'ensemble Maine-Montparnasse — MM. Gravereaux, Arsac, Saubot et Cassagnes s'y trouvent associés. Le parti de cette tour ressemble dangereusement à celui d'Aquitaine, reflétant la même technique de porteurs d'enveloppe faisant office de panneaux dont la superposition crée un fort sentiment de verticalité. Aux mêmes causes, les mêmes effets: ce ne sera certes pas par excès d'originalité que pêchera l'édifice, mais bien plutôt par manque. Quoi qu'il en soit, on peut attendre beaucoup de la relation entre CB 16, la verticale et CB 17, l'horizontale: sans doute les architectes de la Défense ont-ils admis pour principe qu'une tour se voyait de loin et qu'il fallait créer des compositions à grande échelle. Il est indubitable que la composition sera visible à des kilomètres à la ronde.

---

1 et **2** *Face et profil de l'ensemble Charras à Courbevoie: l'incurvation de la façade, la rupture du plan des pignons appartiennent à la descendance de la Tour Pirelli. L'alternance discontinue des allèges et des baies, provoquant des effets décoratifs peu justifiables, n'a pas de père. Par contre, le déboîtement du volume est dans la ligne des recherches formelles chères à beaucoup d'architectes peu capables de maîtriser les contraintes de plan et d'élévation inhérentes au principe même du gratte-ciel.*

3 *Autrement plus belle que les immeubles est cette « rose de Cherbourg », un échangeur routier où le travail de l'ingénieur parvient à la perfection de l'outil. On en voit ici un détail sur le revers de la tour CB 17: les grands portiques débordants, préfabriqués, supportent un tablier courbe dont le parapet est en béton blanc.*

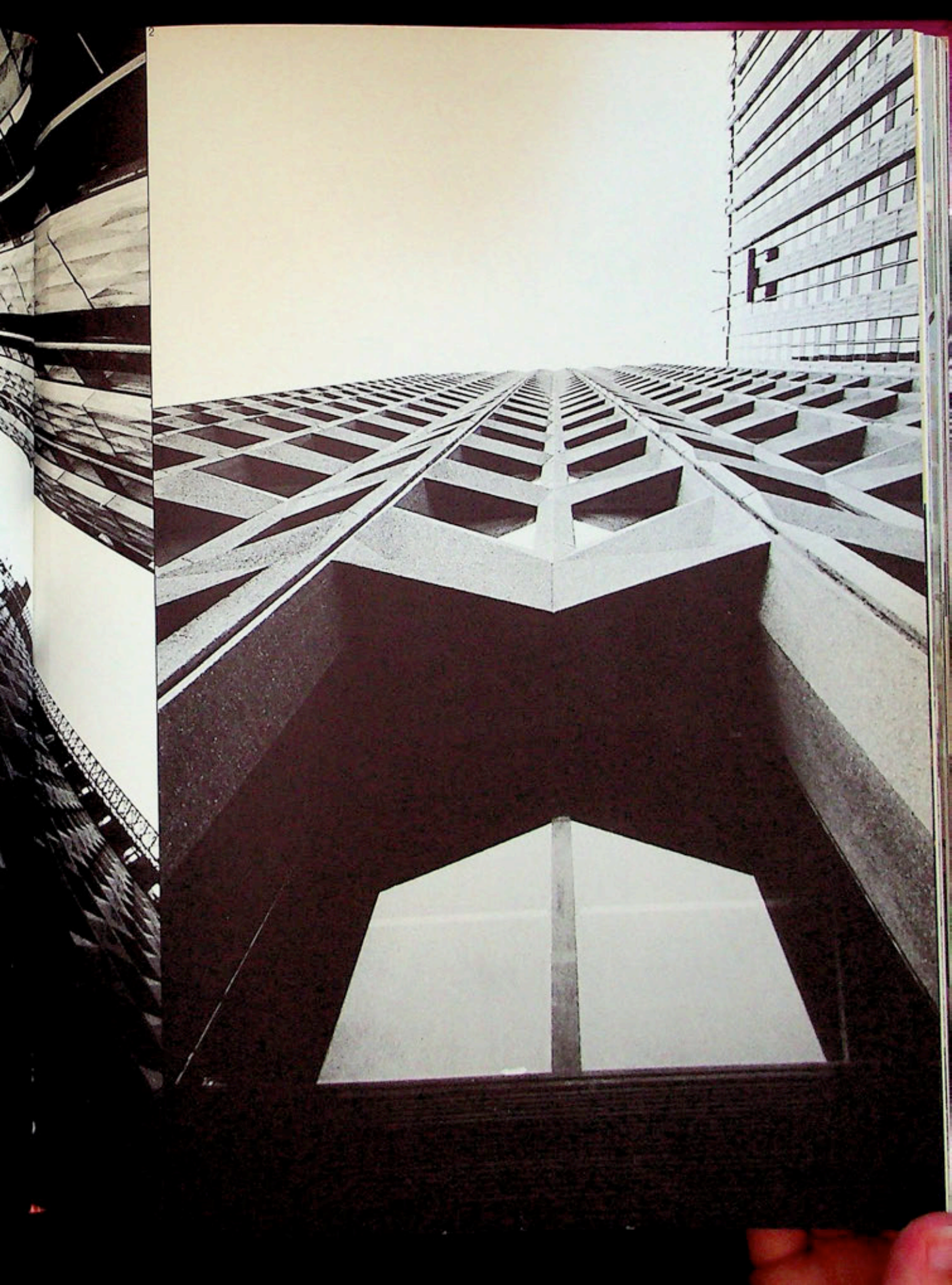
4 *Les deux autres tours de la Défense actuellement réalisées sont CB14, qui appartient principalement à un groupe d'assurances, et CB15 (Aquitaine) qu'on aperçoit depuis l'un des étages de la première tour, les deux édifices étant jumelés sur leur diagonale.*

Voici donc cinq tours – une déjà connue, une autre en devenir et trois achevées ou près de l'être – qui sont toutes d'architecture différente, bien que de modèle identique. Ce qui frappe en effet, après l'exemple de la Tour Nobel, c'est l'effort d'originalité architecturale à tout prix dont ont fait preuve les constructeurs de la Défense. La Tour Nobel était la première, elle a posé des principes clairs et, à son époque, déjà bien expérimentés. On a voulu ensuite faire autre chose – encore fallait-il, pour y parvenir, emprunter la bonne voie: dans un programme contraignant comme celui de la tour, où la technique est déterminante et l'implantation sans variété, c'est surtout la qualité du détail – le « design » – qui compte. Si les architectes français avaient fait le tour de Manhattan et de ses erreurs, ils auraient évité de les répéter à la Défense. En fait, mieux valait Nobel, qui était d'architecture modeste mais d'exécution soignée. C'était un chemin à suivre. Il fallait pousser vers le raffinement, non vers la décoration. Il reste encore plus d'une quinzaine de tours pour se rattraper. Continuera-t-on le kaléïdoscope?

Nous avons laissé de côté pour la bonne bouche le sommet des erreurs architecturales, qui a nom « ensemble Charras », à la limite de l'opération Défense. Les tours empilées qui en constituent le couronnement, et le long serpentin qui en est la queue, que tout cela est médiocre! L'architecte Pottier, auteur de l'ouvrage, semble avoir confondu la Tour Phoenix-Rheinrohr de Düsseldorf et le gratte-ciel Pirelli de Milan, dans la même ligne de syncrétisme que le précédent auteur du gratte-ciel Super-Montparnasse...

Quatre tours pour la Défense, mais quelles tours! L'architecture française est une architecture « de style », on n'a renoncé au Louis XV que pour faire du « moderne » et c'est là l'erreur fondamentale de ces édifices drapés dans leurs robes chamarrées de murs-rideaux: architecture et technique y sont dissociées, les architectes formés à l'École des Beaux-Arts restant encore aujourd'hui incapables de maîtriser la technique de leur époque, voire même de la comprendre. La deuxième génération des gratte-ciel de la Défense est, comme la première, un échec affligeant pour notre architecture nationale. Il aurait été vain de le déguiser. Même si nous réussissons maintenant à faire des gratte-ciel – c'est-à-dire si nos ingénieurs en sont capables, et quelquefois brillamment – nos architectes, eux, ou du moins ceux responsables de la Défense, n'ont pas été à la hauteur.

1 et 2 *CB 14 et CB 15, bien que voisins, sont très dissemblables. Certes l'un et l'autre adoptent le même type de construction à noyau porteur et poteaux périphériques en béton armé, sur une implantation absolument identique et une hauteur égale, mais l'un offre une alternance de panneaux en béton et de remplissages en mur-rideau tandis que l'autre empile allèges et meneaux en granito vert. Seul l'emploi d'ornements en creux les rapproche. Dans un cas, la taille en réserve n'affecte encore que l'épiderme du béton. Dans l'autre, sans doute par le progrès de la technique, c'est toute la façade qui ondule. On s'aperçoit à l'analyse que l'allège, analogue à une voûte d'arêtes, est le résultat de la rencontre sur deux plans perpendiculaires d'arcs en mitre. Au creux de la dépression constituant l'axe de chaque travée, un meneau vient s'installer – un double meneau avec joint en creux à l'extérieur. L'effet n'est sans doute pas heureux. Reconnaissons pourtant qu'il a une certaine cohérence. Il est de toute façon très proche du style américain contemporain.*



LE PALAIS DE JUSTICE DE LILLE

Architectes : Jean Willerval et Marcel Spender

Le Palais de Justice de Lille est-il un « palais de justice » ou une « cité judiciaire »? On a hésité longtemps entre l'un et l'autre avant de se décider finalement pour la première des deux appellations. Il reflète en effet une conception traditionnelle de la justice qui reste apparente sous l'enveloppe de béton: édifice moderne, le palais de justice de Lille n'en est pas moins une construction monumentale non par les masses extérieures mais par le traitement des espaces intérieurs dans les parties publiques.

Le bâtiment est fait d'une enveloppe inférieure de plan rectangulaire, enfermant un patio, et d'une tour d'une dizaine d'étages implantée sur l'une des faces du rectangle inférieur, à l'alignement. Dans la tour, desservie par une batterie d'ascenseurs, sont placés les bureaux. Les façades vitrées sont rythmées par des éléments porteurs en béton blanc affectant un profil en chevron.

Le bâtiment bas est plus complexe: sous la tour, le volume, entièrement dégagé sur la moitié de la profondeur, abrite le hall central. La paroi extérieure est complètement vitrée, celle des ascenseurs est traitée en bas-relief de béton, les escaliers étant reportés sur les extrémités latérales (où se trouvent aussi les accès).

Derrière la paroi des ascenseurs sont placées quatre salles d'audience, en parallèle. Sous ce hall principal, un hall souterrain donne accès à deux salles enterrées: tribunal d'instance sous le bâtiment principal, tribunal de simple police sous le patio. Sur le reste de l'enveloppe se répartissent encore le tribunal de Commerce, celui de la Sécurité Sociale et le tribunal pour enfants.

Le parti adopté par les architectes Jean Willerval et Marcel Spender pour l'agencement de chacun des grands volumes repose sur un contraste assez déroutant: les proportions basses et allongées du hall souterrain s'opposent à l'immense espace du hall vitré. Au sous-sol, tout le traitement architectural est dans l'unification des plans par un jeu subtil de liaisons courbes, tandis qu'au rez-de-chaussée les formes aiguës sont dominantes, agressives: malgré son aspect démesuré, l'architecture reste coincée entre l'émergence, dans le patio, des volumes polychromes de la salle enterrée et les reliefs en béton brut de Philippe Scrive, sur le mur des ascenseurs.

Mais les défauts de l'architecture sont compensés par l'aménagement intérieur, notamment par la mise en place d'une série de grandes tapisseries, dont les cartons ont été commandés à Jean Bazaine, Emile Gilioli, Michel Prassinos, Raoul Ubac et à des artistes plus jeunes comme Yves Millecamps, Henri Guérin, Michel Degand et Michel Tourlière (Galerie La Demeure).

Pour le reste, le décorateur, Michel de Mercey, a heureusement tiré parti de l'étroitesse des volumes en laissant apparentes les faces latérales en béton brut ou en vibrage et en couvrant le plafond, la face de l'entrée et le panneau derrière le tribunal (là où se trouve la tapisserie) avec un simple habillage en planches de bois laquées dans une teinte neutre qui s'apparente au fond de la tapisserie. Le mobilier du tribunal, en béton brut, est intégré à l'architecture, sur des plans fuyants qui lui donnent de l'assise, tant du côté du public que du côté du tribunal. Dans la salle, dont les parquets sont en teck, les stalles des avocats et les bancs du public sont en bois sombre – du wengé – sur des socles de béton brut coulés avec la dalle de plancher. L'effet est d'une grande simplicité, rachetant ce que le volume a de désagréable.

Les autres salles – et notamment le tribunal pour enfants – ont été dessinées avec la même habileté. Celles du sous-sol se distinguent par un traitement plus vivant de la lumière: grand oculus dans la salle d'instance, puits de lumière dans la salle du tribunal de simple police, celle-ci fort réussie avec son système de murs obliques sur plan triangulaire.

Pourtant l'atmosphère de chapelle qu'on trouve dans les salles d'audience, longues, étroites et hautes de plafond, montre que la construction de cet édifice neuf a aussi fait renaître de ses cendres le vieux mythe de la grandeur et de l'austérité de la justice.

Ce qui devrait être de moins en moins une cour et de plus en plus une aide sociale – délinquance et déchéance étant à peu près synonymes – reste un palais magnifique émergeant dans la misère d'un quartier dégradé où la délinquance est si naturelle qu'il a fallu mettre des verres dépolis aux cellules des prévenus – ils entretenaient de trop bons rapports avec les passants, leurs frères...

Pages 46-47
Un bâtiment
et une haute
du quadrilatè
justice de Lil
coiffée par u
dépourvu de
il rappelle po
justice. Derr
d'éléments p
implantés en
1 Le hall d'e
sur le patio
verre (400 m
l'émergence
simple police
qui l'éclairen
céramique m
sculpteur Gil
2 Vu en long
par l'énorme
précontraint
sous les pilie
niveaux de p
A gauche, le
mur des asce
composition

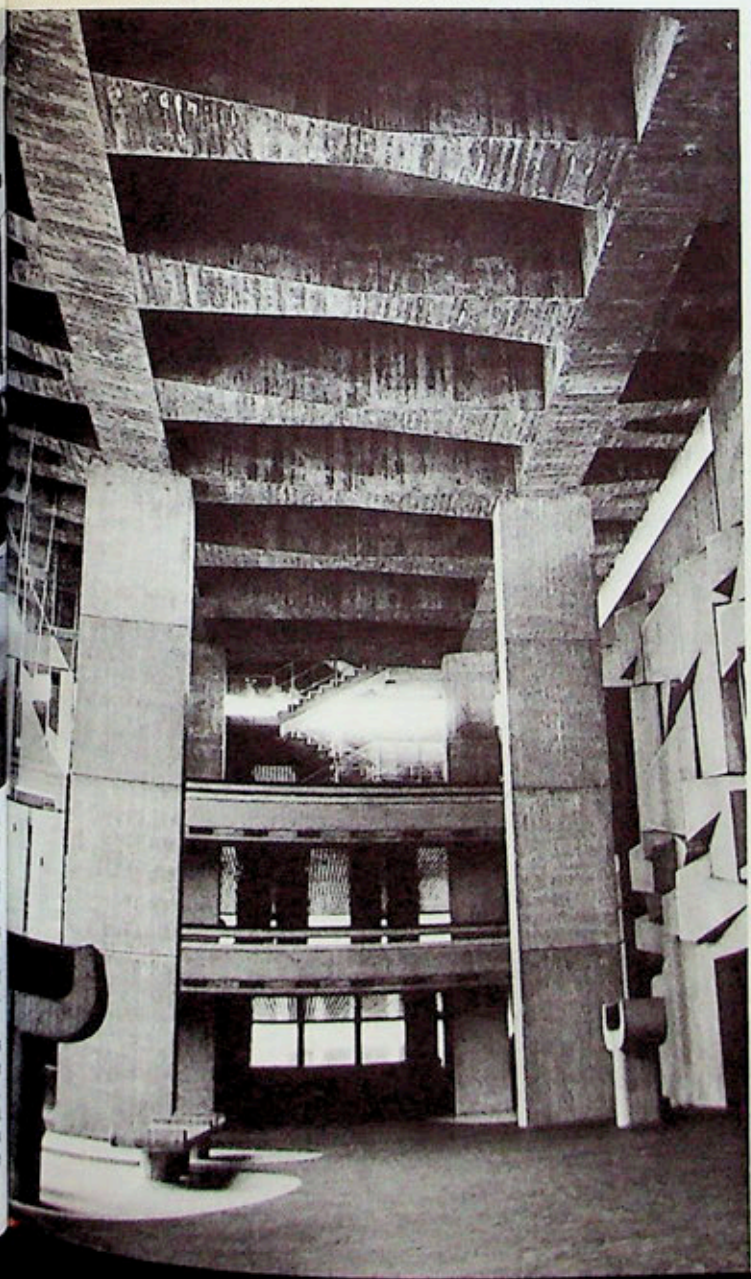
Pages 46-47 :
Un bâtiment bas, enfermant un patio et une haute tour plantée sur l'une des faces du quadrilatère forment le palais de justice de Lille, dont on aperçoit ici l'entrée, coiffée par un auvent en aluminium non dépourvu de signification symbolique: il rappelle par son dessin les fléaux de la justice. Derrière, les façades sont composées d'éléments porteurs de béton blanc, implantés en chevron.

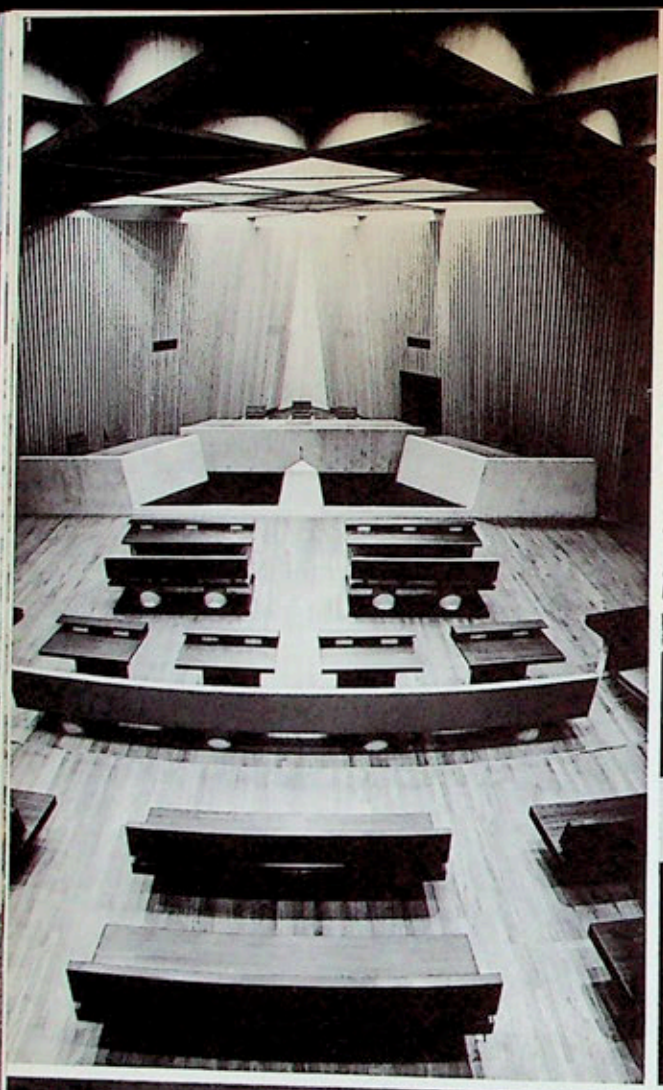
1 Le hall d'entrée, placé sous la tour, ouvre sur le patio central par un immense mur de verre (400 m²). Dans la cour, on aperçoit l'émergence de la salle du tribunal de simple police et les deux canons de lumière qui l'éclairent. L'habillage des formes en céramique noire et rouge a été confié au sculpteur Gilioli.

2 Vu en longueur, le hall d'entrée est dominé par l'énorme ossature du plafond en béton précontraint qui supporte la tour. Au fond, sous les piliers, des galeries prolongent les niveaux de plancher du bâtiment bas. A gauche, le mur de verre et, à droite, le mur des ascenseurs, couvert par une composition en béton de Philippe Scrive. C'est derrière cette paroi que s'ouvrent les quatre salles d'audience. Les formes en béton qui meublent l'espace sont des luminaires (éclairage Philips) ou des bancs, d'inspiration japonisante.

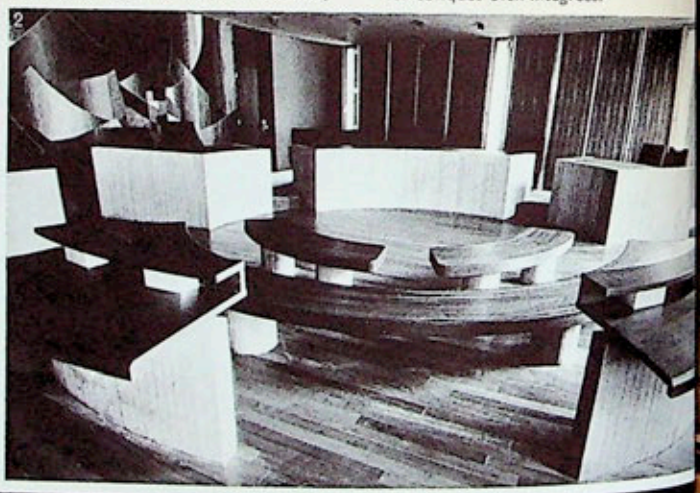
3 Les quatre grandes salles d'audience du rez-de-chaussée sont du même type: un volume étroit, profond et élevé, dont les murs latéraux sont en béton d'un côté et en vitrage de l'autre, les deux autres parois et le plafond étant recouverts par un lambris général en frise de bois de fort équarrissage. Le mur du fond, derrière le tribunal, est couvert par une tapisserie de grande dimension (8 x 6,50 m). Le carton de celle-ci a été demandé à Emile Gilioli.

4 Vue depuis la place du président, la même salle s'ouvre vers le hall par une haute tranchée vitrée. Au fond, on aperçoit le patio. La pyramide tronquée, au premier plan, est la barre des témoins, suivie des bancs pour les autres témoins, puis des pupitres des avocats; au fond, les bancs du public. Le décorateur Michel de Mercey a choisi, dans un souci d'unité, un emploi franc du béton brut, en contraste continu avec des plans affirmés en bois.



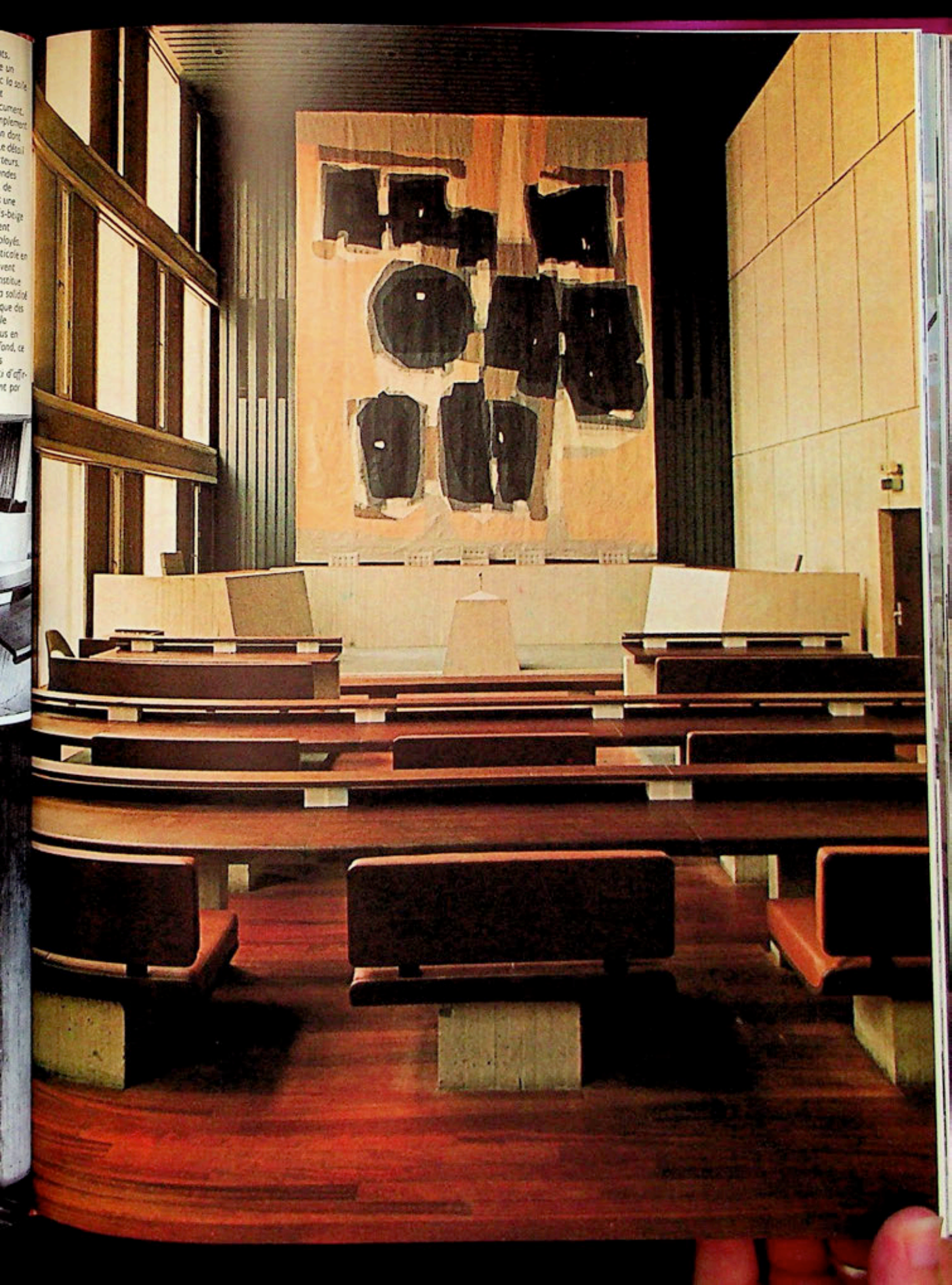


1 La grande salle souterraine du tribunal de simple police, dont on apercevait (page 48) l'émergence dans le patio, est dessinée sur un plan triangulaire, avec un plafond de même type. L'accès se fait par la base du triangle, sur deux niveaux — la salle comporte une tribune. Dans la pointe, sous un double canon de lumière, est installé le tribunal, avec les pupitres et la barre des témoins en béton. Derrière, un plateau incurvé reçoit les avocats puis, à l'arrière plan, le public, cette salle-ci étant traitée en gradins. Les murs sont habillés de panneaux de lambris détachés en avant de la structure. Le fond a été laissé libre à la rencontre des plans obliques des murs. 2 Située dans un étage du bâtiment bas, la salle du tribunal pour enfants n'est pas ouverte au public. Les architectes et le décorateur ont voulu éviter l'impression de monumentalité qui se dégage des autres salles. Profitant d'un départ oblique du mur de fond imposé par la forme du terrain, on a placé le tribunal dans un angle, sur plan circulaire très ramassé. Les enfants sont installés sur les bancs, entourés par les juges et les avocats. 3 Le rez-de-chaussée bas comporte un second hall en communication avec la salle enterrée du tribunal de police dont l'entrée est à gauche sur notre document. Le volume, très large, est traité simplement avec un plafond caissonné en béton dont les arêtes internes sont arrondies. Le dallage est repris au niveau des piliers porteurs. 4 Dans la dernière des quatre grandes salles d'audience, la tapisserie est de Raoul Ubac. Ses tons neutres, dans une harmonie sourde de blancs, de gris-beige et de bleu, s'accordent parfaitement avec la nature des matériaux employés. La tapisserie forme une travée verticale en avant du mur du fond, par où arrivent les juges. Le tribunal en béton constitue l'assiette de la composition, dont la solidité a été soulignée par une faible oblique des parois. Dans ses premiers projets, le décorateur traitait la tapisserie plus en largeur, au-dessus de l'entrée du fond, ce qui accentuait la superposition des étages. Il a finalement pris le parti d'affirmer la verticalité en l'assouplissant par des obliques bien intégrées.



2

3



CLES POUR GRIGNY

Architecte: Emile Aillaud

« Celui qui aurait le courage de construire une ville totalement frappante, un peu onirique, avec certains effets déconcertants, quelque chose où il n'y ait pas de « lieux communs », si je puis dire, ferait une œuvre qui resterait. » Cette promesse d'Emile Aillaud il y a six ans (L'Œil, n° 102), la voici incarnée dans la nouvelle réalisation de Grigny, qui succède à Pantin, à Bobigny et à Forbach.

« La Grande Borne » à Grigny, dans l'Essonne, est une ville nouvelle de 15.000 habitants, le long de l'autoroute du Sud. D'ici à six mois, elle sera entièrement achevée et habitée. C'est, de loin, la plus grosse opération réalisée par Emile Aillaud jusqu'à ce jour. Il ne s'agissait plus cette fois de construire un quartier, mais une ville, une ville entière avec ses maisons, ses places, ses magasins, ses marchés, ses écoles, ses parkings et ses routes. C'était donc une occasion très exceptionnelle pour l'architecte de mettre en application ses idées sur l'urbanisme: nul doute que Grigny sera, sous une certaine forme, le contrepoids d'un Sarcelles et qu'elle aura le même intérêt expérimental pour les sociologues amateurs de villes nouvelles.

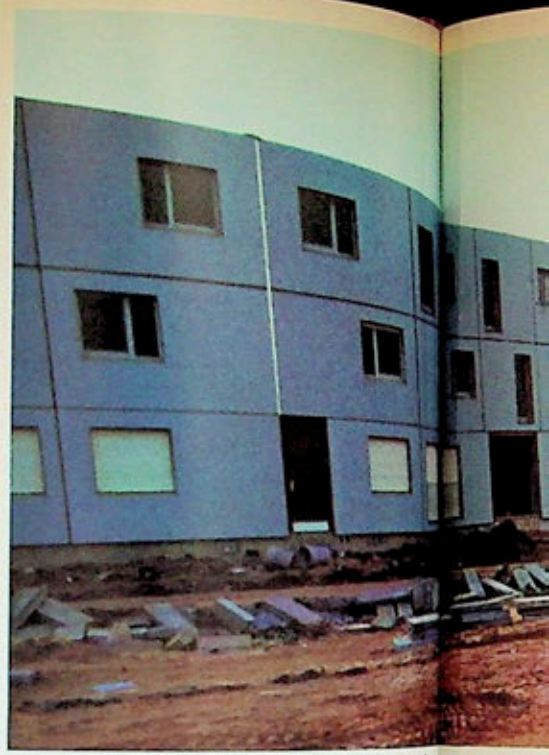
Les hypothèses étaient pourtant bien peu attrayantes. Tout d'abord, le principe même de l'installation d'une ville de quinze mille habitants en pleine campagne pouvait donner lieu à critiques: « Le monde moderne, écrit Aillaud, tend en effet à créer des agglomérations très importantes, de 100 à 200.000 habitants, qui, par leur propre dynamisme, engendrent une véritable vie urbaine à l'échelle contemporaine. L'opération de la Grande Borne est considérée par l'Architecte comme une des dernières manifestations de l'époque des Ensembles de moyenne importance... »

Ensuite, les quatre-vingt-dix hectares de betteraves sur lesquels la ville nouvelle s'est fondée formaient un terrain triangulaire délimité par trois frontières rigoureuses: autoroute du Sud, station de radio de Grigny et voie à grande circulation sur la dernière face. Les 3.700 logements prévus devaient par ailleurs plafonner à cinq étages pour ne pas gêner les émissions voisines. On voit que le problème se posait « avec des règles aussi cocasses que celle du sonnet ».

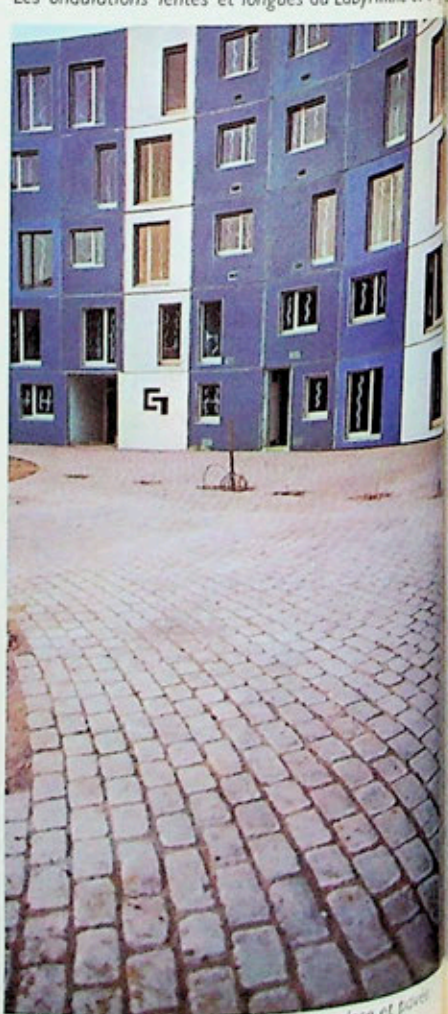
Tirant parti de ces contraintes, l'architecte a décidé de bâtir une ville basse, alliant des maisons à simple rez-de-chaussée avec des petits immeubles de deux à trois niveaux, pour obtenir à la fois une grande variété dans la physionomie urbaine et une densité assez forte, capable de rétablir l'atmosphère humaine des villes antérieures à la naissance de l'urbanisme (cet urbanisme dont Emile Aillaud n'hésite pas à dire: « Devant le résultat catastrophique des grands ensembles, on concède parfois que l'urbanisme a évolué, que cela se passait il y a dix ans. Non. Ces formes d'urbanisme ne sont pas « maintenant » dépassées, elles ont toujours été une erreur »).

Aux contraintes d'implantation se sont encore ajoutées les contraintes techniques de la préfabrication lourde, système Costamagna. Admettant entièrement l'uniformité de la série, l'architecte a joué sur deux registres: d'une part, la forme des panneaux, courbes ou droits, d'autre part, la disposition des baies sur le panneau, à partir de trois modèles de base. On voit que les moyens étaient ici encore plus limités, mais, en variant les combinaisons, les possibilités d'organisation devenaient tout d'un coup illimitées. L'austérité de ce traitement architectural a été toutefois relevée par une intense mise en couleur, dont l'effet est essentiel sur le paysage urbain.

Telles sont les hypothèses définies et le raisonnement choisi. Le résultat, c'est une ville de sept quartiers, tous très différents et dont l'organisation échappe complètement au lecteur du plan-masse: « désordre apparent, ordre caché ». Dans la plaquette (« Qu'est-ce qu'une ville? — essai de réponse: « La Grande Borne », Grigny (Essonne) qu'il a rédigée, Emile Aillaud ne s'explique guère sur les raisons profondes qui ont



Les ondulations lentes et longues du Labyrinthe de Gr[illegible] sont animées aut[illegible]



L'Astrolabe, une place concave, ronde, close et pavée

Dans les méand[illegible]

Les raies blanc[illegible]

…ent animées autant par la variation de la couleur que par l'alternance des systèmes de fenêtres et leur disposition mélodique à l'intérieur des panneaux.

Dans les méandres labyrinthiques, remplis de bosquets d'arbres, la ville se replie continuellement.

Inscrit sur les façades, le motif fermé de la grecque.

Les raies blanches, en rompant le bleu uni des façades de la place, y ont imprimé le cycle du jour.

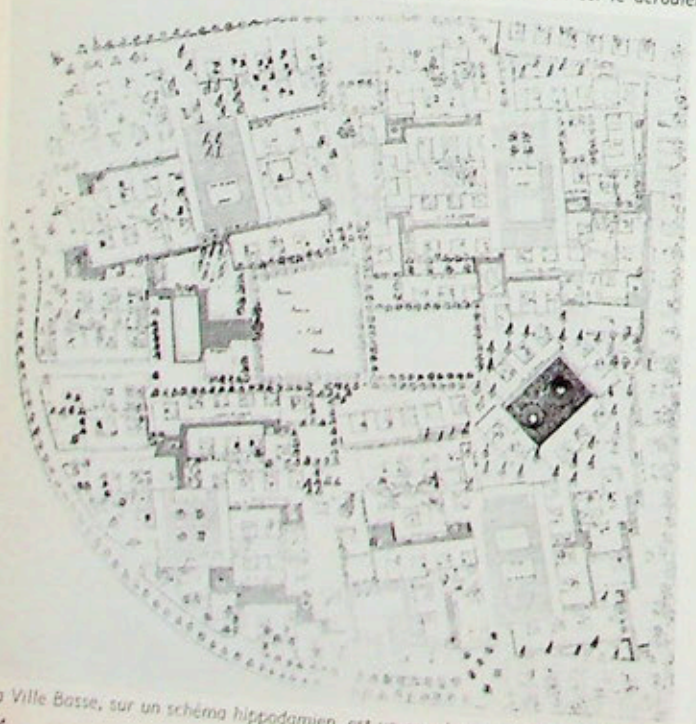
Au-dessus du Labyrinthe, une place carrée, euphorique.

L'Astrolabe est un anneau parfait, aux ouvertures disrythmiques, qui n'est brisé que sur son grand diamètre.

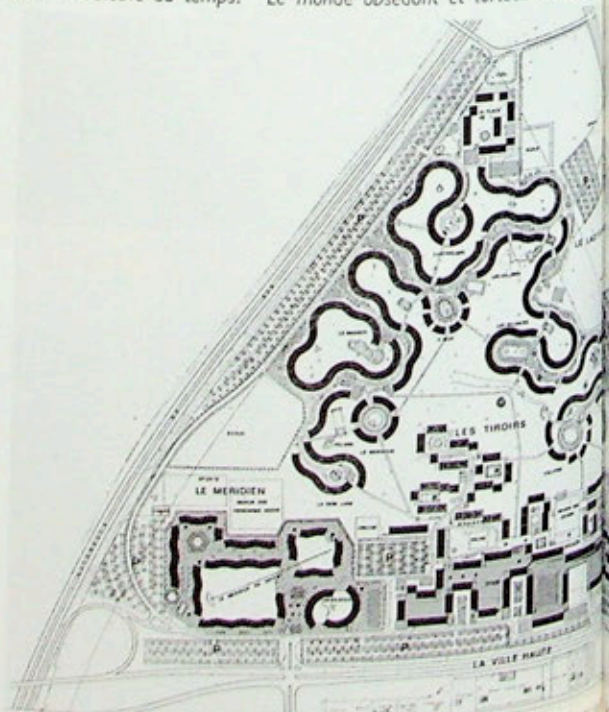
A l'intérieur, un astrolabe, convenablement orienté, projette sur le sol le déroulement inéluctable du temps.

Le monde obsédant et tortueux du Lab

son rythme subtil



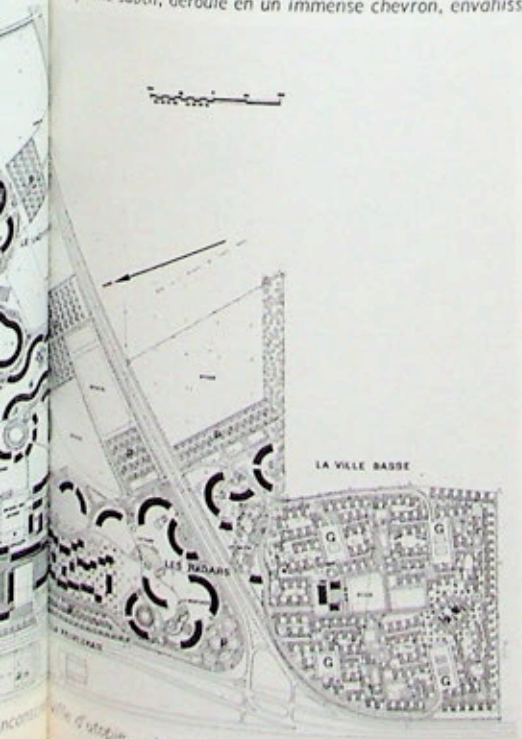
La Ville Basse, sur un schéma hippodamien, est un monde de symboles cachés.



Circonvolutions maternelles, Ordonnance dérisoire, Météorites de l'incon

ville d'utopie...

...son rythme subtil, déroulé en un immense chevron, envahissent le site de Grigny, isolent son cœur vivant et rejettent à l'extérieur l'univers idéal de la Ville Basse.



...ville d'utopie...: les sept quartiers de Grigny.

motivé le choix du parti de chaque quartier, à partir d'un terrain absolument plat et sans aucune caractéristique particulière: « Au lent développement d'une maquette, répond-t-il, des cheminements se sont organisés, avec des pièges, des écrans, des détours, monde madréporique, complexe, propre à abriter la vie privée et qui puisse paraître le fruit mûri du hasard ». Mais ce hasard-là tiendrait plutôt de la « divine providence » de Robinson Crusoé: l'organisation de l'espace de la ville est profondément signifiante, elle n'est certes pas issue des seules exigences de la rationalité; c'est un monde poétique, sur lequel la paraphrase d'Emile Aillaud jette un jour particulièrement révélateur — le choix des noms de quartiers ou de places, notamment. découvre les arrière-plans cachés d'une composition urbaine qui ne se soumet à aucun cadre visuel ou fonctionnel apparent.

L'étude du plan-masse fait apparaître sept quartiers: trois sont constitués d'éléments courbes, trois d'éléments droits, et le dernier quartier est sur une texture beaucoup plus dense d'habitations individuelles. Le nombre même des quartiers a quelque chose d'éminemment symbolique. La distribution des zones s'organise de haut en bas et de gauche à droite (c'est à dire d'Est en Ouest et du Nord au Sud). La partie supérieure du terrain se compose sur un schéma en chevron, formant un labyrinthe d'éléments courbes, qui a donné son nom au quartier. En bas, le terrain y étant faiblement encaissé, les quartiers se succèdent longitudinalement: d'abord une zone d'éléments courbes régularisés par l'opposition concave-convexe, à laquelle correspond à droite un quartier d'éléments diffractés (les Radars). Entre ces deux zones, les trois quartiers d'éléments droits progressent en densité pour aboutir à l'extrême droite, hors du schéma triangulaire du terrain, au quartier de la ville basse, en maisons individuelles.

Cette simple lecture amène à des réflexions déterminantes sur le symbolisme de l'espace dans le dessin de ce plan-masse: on est en droit d'y appliquer des principes identiques à ceux qui servent couramment pour l'interprétation de certains tests projectifs, dans la psychologie des profondeurs. La structure du plan de Grigny est en effet très frappante et contrastée, elle va plus loin que le simple « arrangement » de volumes.

Ce que l'on y voit tout d'abord, c'est une opposition complète entre la partie supérieure du terrain, sur un dessin courbe et fermé, et la partie basse, plus géométrique et plus claire. Ce sont deux mondes très opposés, l'un plus poétique et l'autre en quelque sorte plus pragmatique. On remarque aussi que les sept quartiers se regroupent en quatre zones: le Labyrinthe, le Méridien, les Tiroirs et la Ville Haute, la Peuplerale et les Radars, la Ville Basse — mais expliquons-nous plus avant en prenant ces quar-

tiers un par un, à partir des noms que leur donne Emile Aillaud et de la description qu'il en fait: ce sera le moyen le plus sûr d'analyser avec précision cette « image de la ville » qui est enfermée dans le plan-masse de Grigny.

Le premier quartier est le Labyrinthe, zone d'intériorité et de nostalgie. Il est le plus grand de tous, constitué d'éléments courbes groupés en bandes continues et rythmés par des places. Ces « nouilles », Emile Aillaud le reconnaît volontiers, sont des « circonvolutions maternelles ». L'Astrolabe, place ronde à l'extrémité orientale, et le Ménisque, situé plus à l'Ouest, y forment un couple, relié par un étroit cheminement. Ce couple oppose la pyramide, pour l'Astrolabe, au bassin d'eau, pour le Ménisque. Tout le reste de la composition n'est qu'une variante sur le thème circulaire: l'Œuf, la Balance, l'Ellipse, la Demi-lune. Le Pont et le Marigot (zone des marais, dans les pays d'Afrique et d'Amérique) complètent ce thème circulaire par le thème de l'eau, renforçant son caractère maternel et archaïque. Aux deux extrémités du chevron, l'évolution de la forme la pousse d'un côté à la disparition (la Demi-lune), de l'autre à l'éclatement (l'Ellipse), qui se prolongera par les Radars.

Le second quartier, celui du Méridien, est une « ville baroque — ordonnance monumentale rendue ironique par son ondulation, places, rues, quinconces de tilleuls, sol cloisonné d'hexagones de béton »: cette zone de conflits est à la fois celle de la dérision, où l'héritage du passé est rejeté, et celle de l'étouffement, tout le quartier étant enfermé dans une maille serrée d'hexagones et de quinconces. La tradition culturelle et la connaissance scientifique ancienne — dépassée — y figurent sous la forme du long mur méridien qui brise diagonalement l'espace.

La troisième zone couvre deux quartiers: les Tiroirs et la Ville Haute, où sont réunis les commerces, la maison des jeunes et l'église: c'est le cœur de la vie sociale de Grigny. Si les Tiroirs sont « une suite de silences » à la limite du Labyrinthe nostalgique, la Ville Haute sera un quartier à la fois animé et commerçant, constitué d'éléments droits en barres perpendiculaires de plus grande hauteur que les autres quartiers. Dessous sont les garages, qui sous-tendent son activité. C'est donc bien par excellence l'aire réaliste, vivante et pragmatique de la ville.

Juste après, on trouve les Radars et la Peupleraie: sur cette extrémité du triangle se juxtaposent deux unités parallèles d'un caractère rigoureusement opposé, qui sont deux ordres de pulsions: il y a d'abord celles qui sont venues de l'inconscient, qui en ont émergé — « sur une prairie plate et vaste, des bâtiments cintrés gisent, comme au hasard, des débris; volumes contrastés, insolites, en couleurs fortes ». Ces météorites de l'inconscient « gisent », morcelés. La référence, d'origine formelle, aux Radars prend ici un caractère onirique — « science-fiction » — qui est hautement significatif. Cet inconscient se rattache à la vie aussi bien par le biais du rêve, symbolisé sous la forme de l'Etang de sable, que par celui du jeu, avec la Montagne et les Villages, destinés aux enfants. A côté sont les peupliers droits et indigents: c'est un monde d'une logique sans vie, plongé sous une lumière neutre et égale — « quartier de maisons basses assemblées comme les redans d'un décor; des maisons isolées, au centre, près d'une fontaine, font disparaître et reparaître des couples de théâtre dont on réentend les propos ». Ce mime muet souligne l'absence de vitalité, la facticité et la répétition de ce quartier, qui est comme une réponse au second degré du quartier de la Ville Haute.

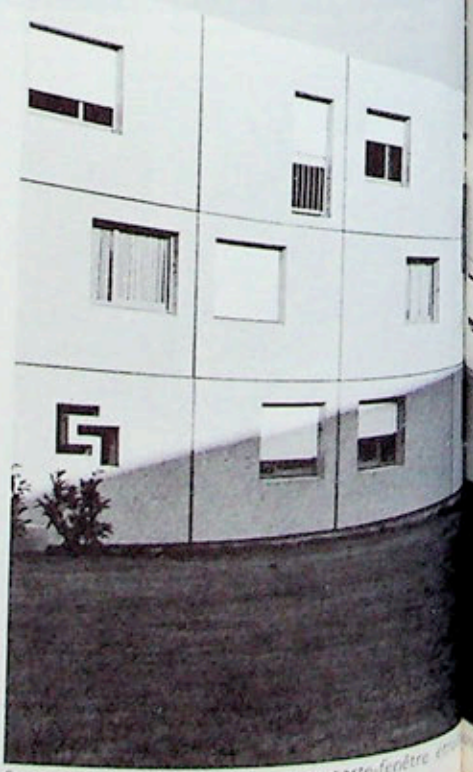
Peupleraie et Radars sont deux entités sans vie: l'un est le témoignage factice d'une réalité vidée de sa substance, l'autre un agglomérat syncrétique de blocs mal dégrossis rappelant le monde labyrinthique, mais aucun des deux ne parvient à se fondre dans un tout cohérent. A la rencontre du rêve et de la réalité, le conflit ne se résout plus aussi parfaitement que par le passé (comme dans ce Méridien où éléments courbes et éléments droits s'associaient véritablement). Comment dire plus cruellement que ne le fait Emile Aillaud le drame d'une civilisation contemporaine dissociée, où l'art et la pensée s'affrontent en un continuel conflit que d'autres époques, tel l'art baroque, avaient au contraire si bien résolu?

Il faut franchir les limites de notre territoire triangulaire pour entrer dans le monde du futur: la Ville Basse, symétrique de la Ville Haute, s'y tient à la limite de la réalité et de l'utopie — recevant les influx de l'inconscient sans que pourtant sa régularité géométrique en soit très apparemment perturbée. La Ville Basse n'est pas un labyrinthe, mais un monde cellulaire foisonnant dont la structure repose sur un symbolisme initiatique d'une pénétration difficile. C'est à lui seul une petite ville: le cœur en est réservé à l'école — c'est-à-dire la connaissance — avec quatre quartiers, construits chacun autour d'un parking (amenant donc l'automobile en plein centre, sans la retenir à la périphérie ni la maintenir en dessous, comme une source d'influx cachée: ces conflits se trouvent ici harmonisés). Le plan général des quatre quartiers est légèrement désaxé selon la diagonale principale (de gauche à droite et de haut en bas), qui lui imprime un mouvement tournant, bloqué en partie basse par la Place de l'Equinoxe: l'horizontale soutenue des quartiers rectangulaires et le mouvement descendant du Labyrinthe et des Radars (ces derniers traversant même les limites du terrain) fusionnent enfin sur cette place orientée vers le Soleil et où, pour l'Equinoxe, le Jour et la Nuit s'équilibreront, autour des deux hémisphères symétriques, l'une concave, l'autre convexe.

En haut, le quartier Nord-Est, autour de la cour des Epicéas (chaque cour de garages est distinguée par la nature de ses plantations), comporte les rues de la Table, du Centre, du Coin, de la Marelle: c'est à la fois le souvenir du petit village et de l'enfance. En dessous, le quartier Nord-Ouest réunit, près de la cour des Catalpas, l'impasse des Fruits Tombés et les Trois Enclos, avec les Fruits Démesurés: l'Ananas et la Poire. Ces symboles d'abondance proverbiale tirés, semble-t-il de la Corne de Cérès attendent encore une Perséphone. Mais déjà la rue du Disque et l'impasse du Voyant préfigurent l'initiation des gradins d'Eleusis.

En bas se trouve justement la Cour initiatique par excellence: celle de Pythagore, où sont figurés le tetraktys, le schéma des nombres rectangulaires et celui des nombres carrés. A côté ont été réunis les systèmes de mesure du temps les plus philosophiques, que ce soit le Cadran Egyptien ou la Harpe Eolienne, dont le léger souffle n'est « audible qu'aux gens immobiles et qui s'ennuient ». Au-dessus, le quartier Sud-Est, autour de la cour des Platanes (comme les Marronniers du quartier Sud-Ouest, ce sont des

Des animaux archaïques, émergeant d'un passé [illegible] échoués dans



Sur trois types d'ouvertures — une porte-fenêtre [illegible] porte-fenêtre

assé comme échoués dans un bassin de sable.

L'Œuf est un cercle éclaté, défini par des pavillons identiques. Plus loin, les Balances, l'Ellipse, les Radars...

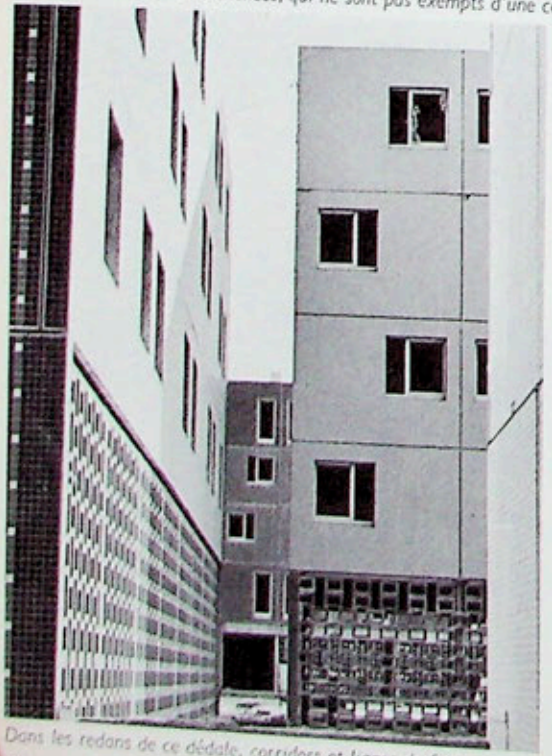
Le Marigot est une enfilade, refermée sur elle-même. On l'a soulignée par des bandeaux horizontaux de couleur.

une fente-fenêtre large et une fenêtre carrée — se développe une écriture savante, fuguée, où chaque étage est devenu une voix, chaque panneau une mesure.

Les Tiroirs: une suite de silences, qui ne sont pas exempts d'une certaine nostalgie — ici, des réminiscences baroques.

Un dédale de places commerçantes

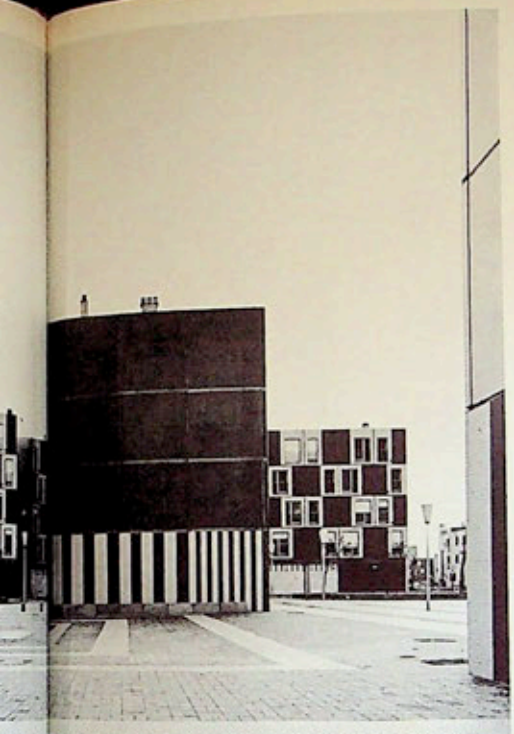
de plan en plan,

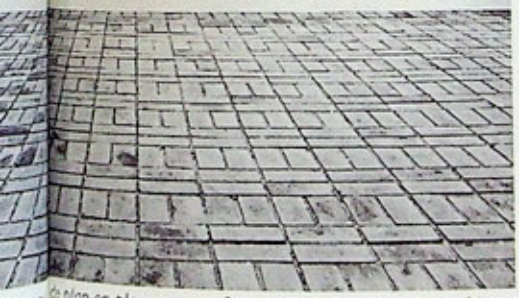


Dans les redans de ce dédale, corridors et lignes de fuite.

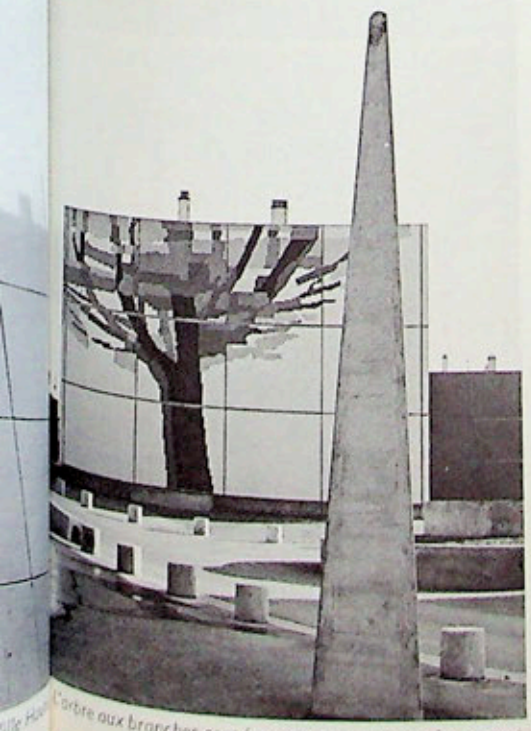
Rimbaud, figure de la poésie, traitée en affiche sur un pignon, entre Tiroirs et Ville Ha

l'arbre aux bra





de plan en plan, vous referme dans un vertige graphique.



L'arbre aux branches coupées, mis en page à gauche: un test.

arbres solides, moins imaginatifs que l'épicéa ou le catalpa), vit lui aussi dans l'obsession de la mesure du temps, comme si tout l'avenir devait dépendre de cet équilibre numérique qui aboutira au calcul d'harmonie parfaite dont la place de l'Equinoxe se fait l'écho: on trouve ici les Gradins, entourant l'arbre qui pousse; il y a encore le Zodiaque, pour le cycle du monde, l'Horloge, le Cadran et la Pyramide. Enfin, formant une véritable triangulation du quartier Sud-Ouest, dont la présence sous-tend toute la Ville Basse, la Cour Pythagore a pour répondants les symboles de l'Absolu, avec la rue des Trois Arbres, et de l'Amour, avec le couple de la Fontaine et des Pyramides. C'est donc bien la ville parfaite et c'est là que l'homme est philosophe: ce petit quartier de maisons basses, groupées comme une ville antique sur un schéma hippodamien à peine diffracté par une orientation prédominante (de même qu'à Priène le relief distingue rues en escalier et rues à gradins, aboutissant au temple d'Athéna Polias), est une ville d'utopie, à la limite des possibles, elle est le but vers lequel tend l'architecture dans son essai de réconciliation entre l'homme et le cycle de la nature.

L'urbanisme d'Emile Aillaud est donc un urbanisme symbolique ou onirique, il se situe à mi-chemin entre la philosophie présocratique et l'œuvre d'Edgar Poe. Cette ville sans rues mais peuplée de places aux noms étranges, aux sculptures bizarres, est un code qu'il faut déchiffrer lentement; c'est un espace signifiant, pénétrant, intolérable ou heureux; c'est un destin humain et une image profonde de la réalité de l'homme moderne: celui qui étouffera dans les replis du quartier labyrinthique viendra vers le centre, vers cette ville haute où tout se passe, où tout se mélange et s'anime, à moins qu'il ne se retourne vers la contemplation du passé ou qu'il ne s'initie à la république des lettres qui lui a été réservée — Grigny est un autre Bagdad.

Emile Aillaud crée des « lieux » (des « environnements », pour prendre ce mot dans le même sens que les sculpteurs): son urbanisme poétique est la condamnation des recettes primaires issues d'une méditation un peu trop rapide des œuvres de Le Corbusier. Pour dire vrai, il est le premier à créer des villes qui soient autre chose que des mécanismes cérébraux. Par comparaison, le traitement architectural de Grigny semble sacrifié, comme si le respect des lois de la préfabrication lourde avait obligé à la suppression de tout effet architectonique: de longs rubans courbes ou droits s'installent dans le paysage — mais c'est « une suite de surprises et de chambres où l'extérieur s'oublie. Une ville comme un appartement ».

Aillaud s'est en effet refusé au moindre effet de décrochement sur les façades, il a même des phrases sévères pour loggias, séchoirs et claustra chargés « d'animer » l'ennui des longues façades. Lui s'est contenté de jouer, à l'intérieur de chaque panneau de 2,70 m x 2,70, sur trois types différents d'ouvertures: la fenêtre carrée (1,35 x 1,35), la porte-fenêtre étroite (2,10 x 0,85) et la porte-fenêtre large (2,10 x 1,35), ce dernier élément apparaissant comme un intermédiaire entre les deux autres. Il y avait 21.000 fenêtres: autant de possibilités, conjuguées avec une mise en page différente sur chaque panneau. (La réalisation du chantier a été conduite par l'entreprise Bouygues.)

« Les façades du labyrinthe, qui se déroulent suivant les méandres d'un paysage sans cesse renouvelé, ont été agencées, écrit-il, selon un rythme qu'on pourrait presque dire d'ordre musical. En effet, d'un bâtiment calme composé de fenêtres semblables régulièrement espacées et superposées, on passe à une autre disposition par simple décalage des rangées qui dispose maintenant des fenêtres en quinconce; ensuite, elles sont groupées par deux, et ce rythme binaire peut être à son tour vertical ou oblique: comme l'entrée d'un nouveau thème, des fenêtres d'un autre type commencent à se mêler aux premières, régulièrement d'abord puis dans un ordre plus difficile à lire, et en suivant de plus la contraction ou la dilatation des façades concaves ou convexes: prédominance, successivement, de divers motifs de groupements de fenêtres pour enfin se résoudre, par un retour au calme, à l'ordre initial mais composé de fenêtres d'un type différent de celui du début. »

A cette écriture fuguée s'ajoute le jeu de la couleur, toutes les façades étant protégées par de la pâte de verre placée en fond de moule. Les quelque quarante teintes utilisées se fondent en dégradés savants pour la partie du labyrinthe, tandis que les bâtiments droits, revêtus de grès cérame, sont beaucoup plus vivement contrastés (toute cette partie de l'architecture est l'œuvre du peintre Fabio Rieti, collaborateur habituel d'Aillaud pour les études de polychromie).

Mais si Grigny est bien, comme le dit Emile Aillaud, « une cité de peintre autant que d'architecte », les façades n'en restent pas moins d'une absolue planitude: ni décrochements, ni porte-à-faux; l'architecte est indifférent aux possibilités de la préfabrication, qui autorise les déboîtements les plus audacieux, il est indifférent aux volumes des constructions pour le seul profit d'un espace urbain où les bâtiments se réduisent à leur façade.

On qualifie souvent Aillaud de « scénographe », et ce n'est pas complètement à tort: son architecture est une œuvre toute soumise à l'effet général de la ville, il aime les grandes mises en scène plutôt que les beaux effets de détail, il est, dans le fond de son âme, baroque, comme le « quartier du Méridien » lui-même (avec une nuance d'ironie et beaucoup de tendresse). Dans l'espace de la ville, il transpose des tensions dramatiques irrationnelles qu'il n'est nullement exagéré de comparer avec celles que Michel-Ange infligeait à la place du Capitole!

C'est la raison fondamentale pour laquelle il a négligé — volontairement — le traitement architectural des immeubles: les cellules d'habitation sont des espaces « indifférents », susceptibles de tous les aménagements individuels, et l'immeuble, réduit à l'effet de masse sans recherche de volume, collabore par sa façade à un développement spatio-temporel dont l'échelle le dépasse — c'est la définition même d'une « image de la ville », à la Kelvin Lynch, mais celle-ci voulue et concertée, pour un urbanisme créé ex nihilo.

Aillaud est rien moins qu'un fonctionnaliste urbain — et avec raison car il n'était pas en son pouvoir de faire de Grigny une ville vivante: seule une planification intelligente, assistée par un long temps d'adaptation aurait pu y parvenir, alors qu'en fait les conditions de l'implantation ont été absolument artificielles. Mais, même demain ville morte, Grigny garderait cette extraordinaire prégnance des espaces inventés, médités, qui font la grandeur de quelques sites antiques — là où l'inépuisable poésie de l'organisation a tenu lieu d'histoire.

UNE REALISATION RECENTE DE MARCEL LODS un des précurseurs de l'architecture industrielle

Après Bagneux, en 1930, puis la Muette à Drancy, en 1932 — premiers exemples de l'architecture sociale en préfabrication lourde, suivis du stade Roland-Garros en 1935 et de la Maison du Peuple de Clichy — célèbre à travers le monde pour l'emploi du « mur-rideau » de Jean Prouvé — Marcel Lods n'avait plus fait parler de lui.

Avec la réalisation de cinq cents logements à la Grand'Mare, près de Rouen, il réapparaît brusquement au devant de la scène, avec toute la force de sa conviction et d'une expression qui, à la façon de Le Corbusier, n'hésite pas à être polémique.

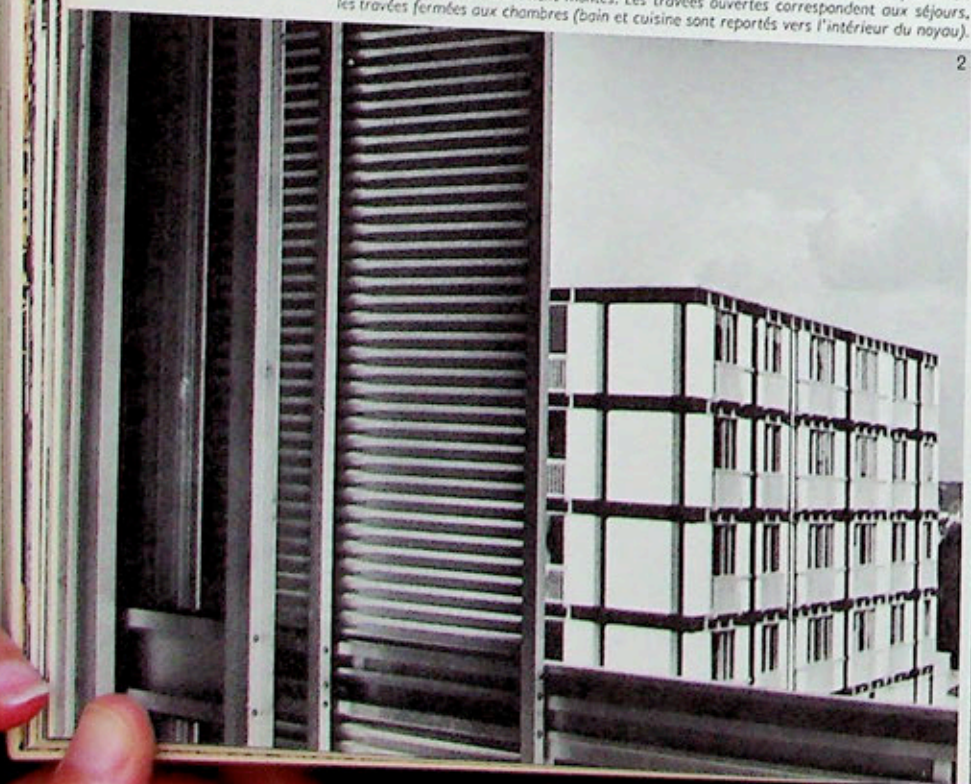
« Des maisons comme des voitures », cette vieille idée de Le Corbusier qui remonte à la « Maison Citrohan » de 1922, il lui redonne vie avec l'expérience de Rouen. Préparée par une étude architecturale qui a duré plus de six ans, la Grand'Mare représente l'aboutissement d'une démarche presque souterraine de recherches jalonnée par des expériences successives — un prototype réalisé à Aubervilliers, puis, à plus grande échelle, un petit groupe de logements à Noyon — où Marcel Lods, avec ses assistants Paul Depondt et Henri Beauclair, mettait au point son procédé de préfabrication légère avec des ambitions considérables: celles d'une exploitation à l'échelle industrielle.

C'est donc sur un produit fini — connu et expérimenté — qu'on a engagé, à Rouen, le processus d'exécution. Des expériences inhabituelles à la construction ont même été

1 Les bâtiments de la Grand'Mare sont des « pavés », sur plan carré, à cinq niveaux. Certains d'entre eux sont associés, formant des cours ouvertes traitées en jardin. Les rez-de-chaussée sont entièrement libérés, ne comportant que des locaux communs et une enveloppe de portiques.

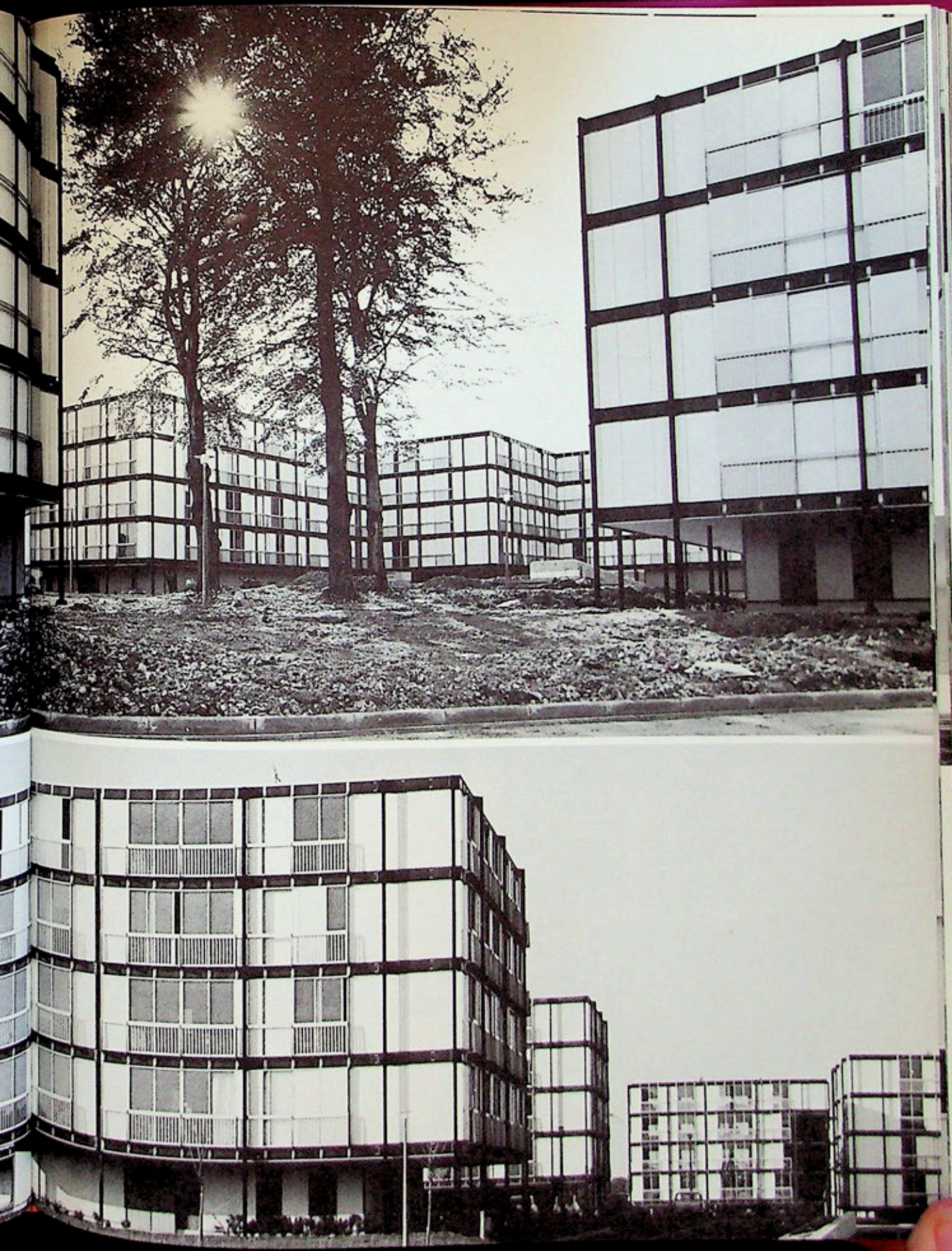
2 L'exécution industrielle a transformé la qualité des finitions. Ici, les huisseries, qui coulissent à l'intérieur du panneau-sandwich. On voit les deux vitrages dans leur châssis d'aluminium puis le volet extérieur en aluminium et matière plastique, coulissant entre la façade et le garde-corps. Les profils élégants, parfaitement dessinés, sont un vrai plaisir pour l'œil.

3 Les appartements sont distribués en quinconce dans le plan carré, autour d'une cage centrale. Les palets de contreventement forment des arêtes qui viennent se prolonger jusqu'à la façade. Le détail est inscrit dans l'élévation: sur le bâtiment situé à l'avant-plan, le troisième poteau est en retrait d'alignement, alors que les autres sont en saillie. Il correspond à l'extrémité de l'ossature interne. A l'arrière-plan, on aperçoit un bâtiment inachevé dont les panneaux de façade et les cloisons n'ont pas encore été entièrement montés. Les travées ouvertes correspondent aux séjours, les travées fermées aux chambres (bain et cuisine sont reportés vers l'intérieur du noyau).



2

3



faites au stade expérimental: résistance au feu, à la compression, à l'érosion atmosphérique... Chaque pièce a été testée avec le plus grand soin. Marcel Lods explique que la mise au point d'une série industrielle passe par trois stades: le projet, qui est une étude théorique, le prototype, au stade expérimental, et l'outillage, dernier stade indispensable à la mise en œuvre. Il existe en effet une relation directe entre l'amélioration de l'outil et l'abaissement du prix. Cette loi de la fabrication industrielle est encore à peu près ignorée dans le monde artisanal de la construction, où survivent nombre de routines et de méthodes traditionnelles.

Lods a beaucoup réfléchi sur cette idée, aujourd'hui presque rebattue, de la construction industrialisée. Certes — il l'explique fort bien — la différence est grande entre l'objet industriel et l'architecture: l'objet est répétitif, indépendant des conditions de l'emploi, du terrain, du climat, le bâtiment est lié au site, à l'environnement; enfin, à la porte de l'usine, l'objet est terminé, tandis que le bâtiment en est au stade des pièces détachées ou du prémontage, et nécessite encore une adaptation aux conditions spécifiques de son implantation. Aussi ne fera-t-on jamais des maisons comme des voitures: le problème de l'intégration d'un bâtiment est trop complexe.

Néanmoins, une préfabrication industrielle est envisageable, elle existe dans certains domaines comme celui de l'architecture de bureaux. Lods explique que le problème fondamental de la construction industrielle réside dans l'étude des assemblages, comme autrefois pour le mobilier: plus les éléments ont été élaborés, pour une fabrication complexe en usine, plus leur montage sera souple et diversifié.

Lods prend parti contre le bâtiment lourd, contre le bâtiment collé — il existe aujourd'hui des « colles » à béton — contre toute forme de pétrification de l'architecture. La structure doit être simple, légère, si possible audacieuse techniquement, et l'habillage mobile, en fonction d'une grande diversité de besoins.

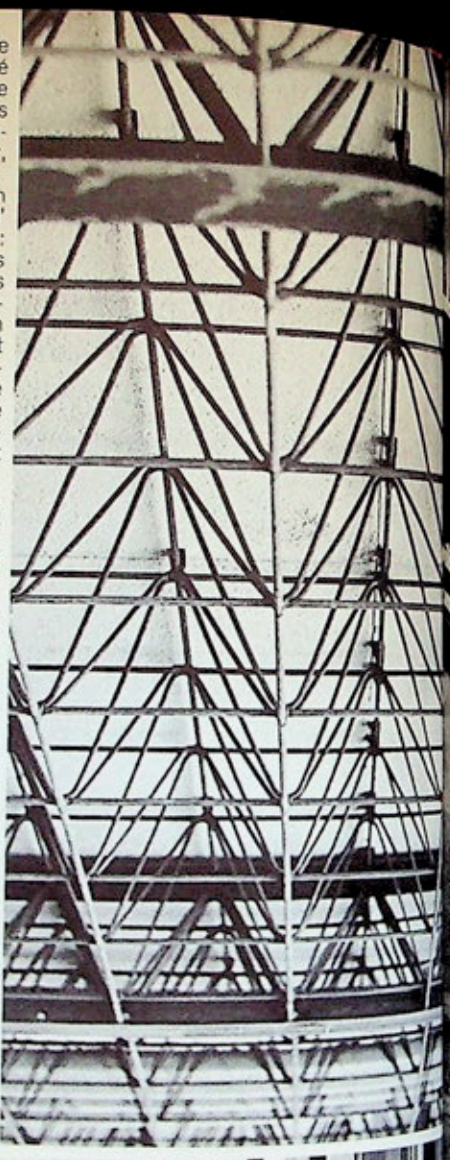
Voilà bien ce qu'est la Grand'Mare: une structure d'une étonnante légèreté, réalisée en acier cor-ten (C.F.E.M.) et des habillages en panneau sandwich, utilisant les matières plastiques et l'aluminium (Cegebat), les cloisons étant en bois aggloméré (Fontex). Les bâtiments sont conçus sur plan carré, avec cage d'escalier centrale et répartition à chaque palier d'appartements de trois, quatre ou cinq pièces. L'enveloppe de la cage d'escalier comporte des montants solidement contreventés, ce qui permet de réduire l'importance des supports au niveau de l'enveloppe extérieure. Tous les planchers sont constitués de grils tri-dimensionnels, également en acier cor-ten, qui sont l'élément le plus frappant et le plus audacieux de la construction. Sur ces treillis sont portées des dalles préfabriquées, les faux-plafonds étant en vermiculite. Les panneaux de façade comportent des châssis d'aluminium, avec des remplissages vitrés ou bien des panneaux sandwich dont la face extérieure est émaillée. Le chauffage et les installations électriques (Saunier-Duval) trouvent place dans l'épaisseur des panneaux. Un placage de bois naturel, d'effet très soigné, revêt les cloisons intérieures, en bois aggloméré, dont la distribution peut être modifiée à volonté.

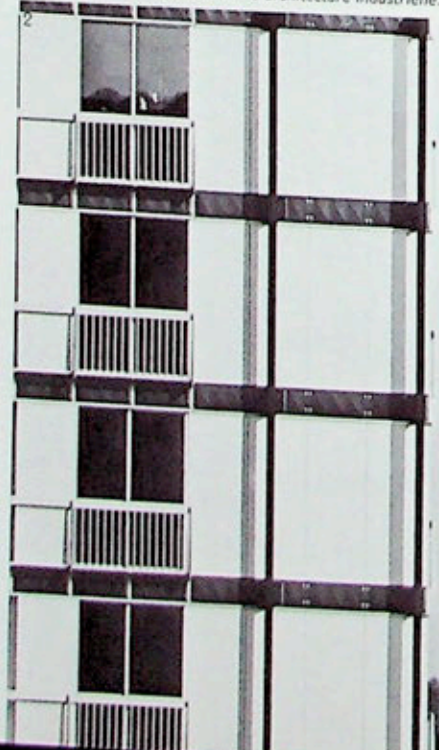
Le niveau de confort offert aux habitants de la Grand'Mare est réellement exceptionnel dans la construction sociale: on y trouve des vide-ordures, des cuisines et des salles de bains convenablement équipées, tout cela au prix normal d'une H.L.M. A cette qualité inhabituelle s'ajoute la rapidité d'exécution : retrouvant l'expérience de Neutra et de Wright, Lods fournit des éléments terminés, prêts au montage. L'exécution n'est plus une aventure de bricoleur, ce qui constitue un immense progrès.

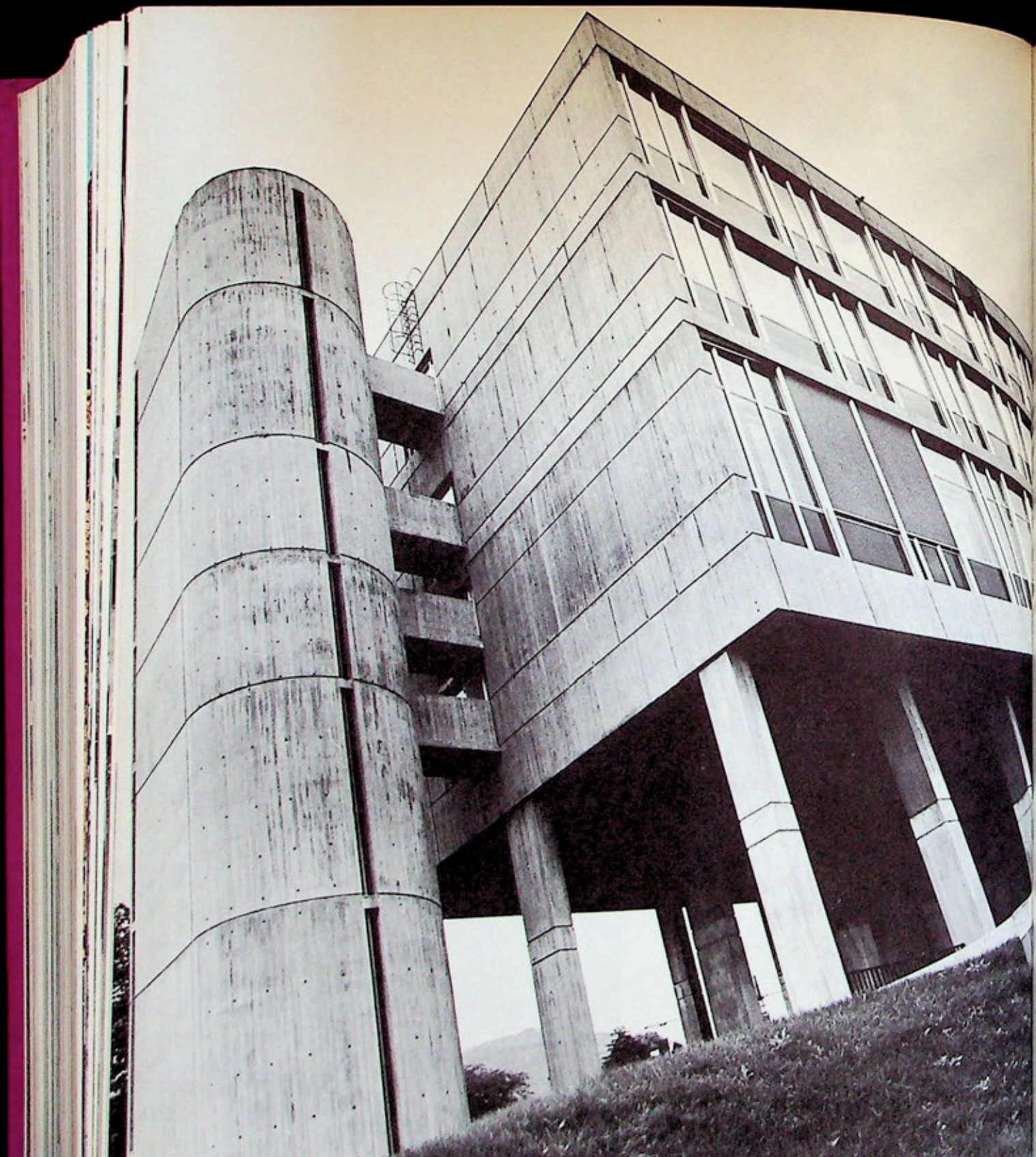
Dans la perspective de la construction industrielle appliquée à l'habitat, la Grand' Mare n'est encore qu'une étape modeste: cinq cents logements glissés ici et là dans un plan d'urbanisme pré-existant, mais on peut espérer qu'un mode de construction si adapté aux moyens de production de notre époque aura le développement qu'il mérite et que Rouen sera le prototype d'une nouvelle architecture pour le logement social. Cette expérience sérielle ne serait pas éloignée des types de construction traditionnels dans le logement avant l'apparition du phénomène industriel: avec des modes de production artisanaux, les habitations qu'on qualifie maintenant de régionales n'étaient rien d'autre que des fabrications en série, abandonnées ensuite par le fait d'un certain individualisme bourgeois qui a caractérisé le XIX[e] siècle. Et tant qu'à franchir le pas, mieux vaut s'engager dans la voie d'une production à grande échelle au lieu de rester à mi-course, dans une fabrication par petites séries qui manque totalement de souplesse.

1 Cette image curieuse est l'un des aspects les plus originaux de la construction: on aperçoit ici la structure des planchers, composée d'un gril tri-dimensionnel en acier cor-ten. Sur ce gril très léger est placé un sol en dalles de pierre, tandis que le sous-plafond est en panneaux de vermiculite. La légèreté obtenue par l'emploi d'une structure tri-dimensionnelle est vraiment remarquable. De nombreux tests ont assuré les constructeurs de la résistance de l'ossature — y compris la résistance au feu. Les grils sont bâtis en usine et simplement assemblés, travée par travée.

2 et 3 Les poteaux en acier cor-ten, entièrement détachés du volume (ce qui leur assure une meilleure résistance à l'incendie), les panneaux émaillés, les glaces et les volets coulissants dans leurs cadres et dans leurs guides d'aluminium, les bandeaux de joint soigneusement boulonnés au niveau des planchers, tout est d'une rigueur parfaite — l'accent, dans cette construction analytique, se trouvant naturellement porté sur le dessin des profils et des assemblages. Il n'y a pas de meilleure démonstration de ce que peut être une architecture industrielle.







UN
PED
LE
DE

Le Conser
la différen
Culture, e
ment mu
d'avoir vu
d'un mair
sonnel d'u
vatoire, qu
un chef d'
fait, Gren
premier c
le seul qu
pour perm
moderne
l'art dram
pédagogic
à l'enseig
non pas,
conserva
bâtisse dé
Il faudrait
soit qu'un
tue le fon
musicale
des crédit
les fait cra
réalisation
instrumen
L'édifice
ment long
de travail
bâtiment
plusieurs
collectif e
mineux co
Le bâtim
étages, av

1 Les studios so
région, l'escalie
droit, extérieur
2 et 3 L'entrée
les grandes sall
œuvre de Lard

UN OUTIL PEDAGOGIQUE: LE CONSERVATOIRE DE GRENOBLE

Architectes: Jacques Goubet et Jean C. Duboin

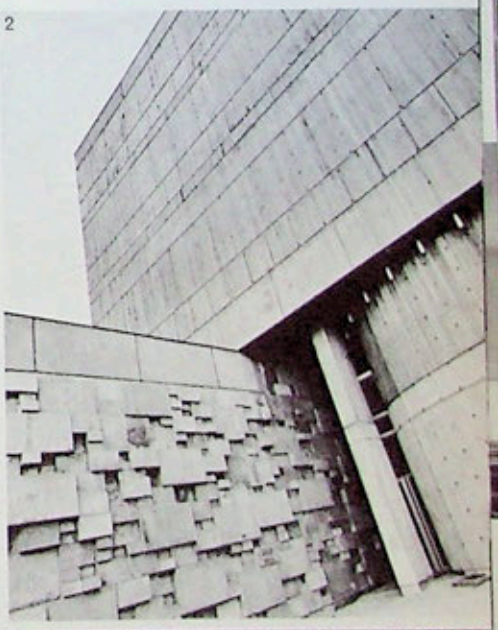
Le Conservatoire de Grenoble, à la différence de la Maison de la Culture, est une réalisation purement municipale qui ne doit d'avoir vu le jour qu'à l'initiative d'un maire et au prestige personnel d'un directeur de Conservatoire, qui était en même temps un chef d'orchestre réputé. Par le fait, Grenoble est aujourd'hui le premier conservatoire de France, le seul qui soit vraiment équipé pour permettre un enseignement moderne de la musique et de l'art dramatique. C'est un outil pédagogique exactement adapté à l'enseignement audio-visuel, et non pas, comme tous nos vieux conservatoires, une misérable bâtisse dégradée et incommode. Il faudrait que cette expérience ne soit qu'un premier pas et constitue le fondement d'une politique musicale en France. La restriction des crédits des Affaires Culturelles fait craindre, hélas! que cette réalisation exceptionnelle reste un instrument de prestige.

L'édifice se compose d'un bâtiment long, comportant les studios de travail, auquel se greffe un bâtiment bas, où sont installées plusieurs activités à caractère collectif et des instruments volumineux comme l'orgue.

Le bâtiment haut est à trois étages, avec entresol. Les rez-de-chaussée regroupent un foyer et un grand escalier à la jonction avec le bâtiment bas, puis des bureaux d'administration et logements de fonction. Au premier étage, de part et d'autre d'un couloir axial, sont installées neuf salles d'études pour les bois et les cuivres: cinq studios d'un côté, deux studios et deux grandes salles (pour les cours et la musique de chambre) de l'autre. Le second étage offre quinze salles: dix petits studios pour le chant et les instruments à clavier, cinq salles plus grandes, qui servent pour les classes de solfège. Le troisième étage comprend dix studios pour les cordes, la harpe, le clavecin, et une grande salle pour la chorale. La répartition des diverses salles est simple: elles occupent selon le cas une, deux ou trois travées de profondeur, du côté de la façade d'entrée, et trois travées de l'autre côté, où les salles sont toujours plus grandes.

A cette répartition des salles dans le bâtiment long, il faut ajouter une salle pour les répétitions d'art dramatique qui occupe la hauteur du premier et du second étage à la jonction avec le bâtiment bas. Dans ce dernier sont placées en série une salle polyvalente (servant surtout aux répé-

2



3

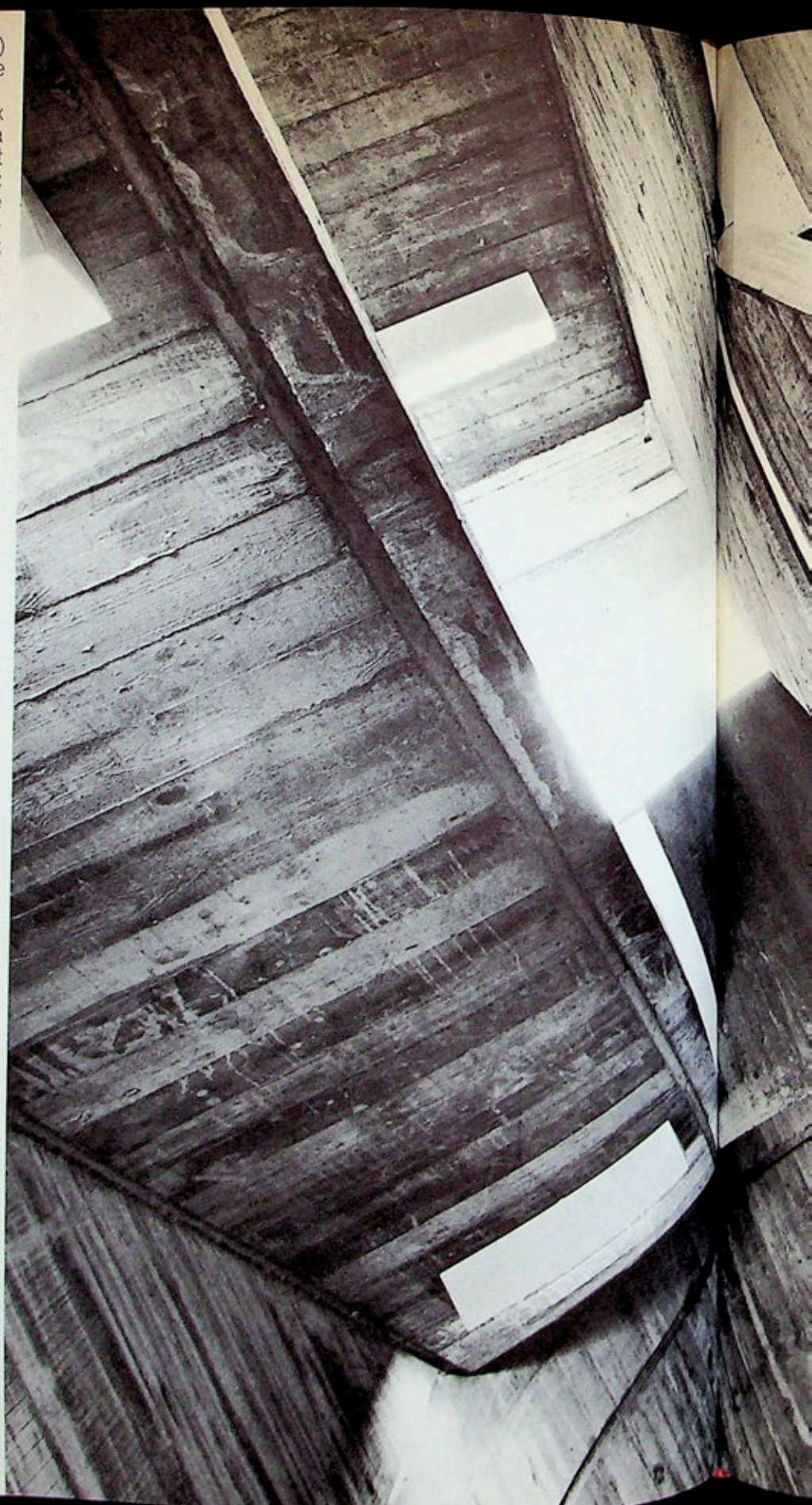
1 Les studios sont placés dans un bâtiment long, de part et d'autre du couloir axial. A gauche, sur le dessin, l'escalier de secours, dans une cage ovoïde en béton. Les façades vitrées sont entièrement isolées du mur extérieur: des raidisseurs alternés portent les doubles vitrages.
2 et 3 L'entrée principale se situe à la jonction du bâtiment des classes avec un volume bas, regroupant les grandes salles. Le mur de revers en béton est l'œuvre du sculpteur Bischoffhausen. Il existe également une œuvre de Lardera, isolée sur le terre-plein d'accès.

titions de l'orchestre de Grenoble) une classe d'orgue et une grande classe de ballet.

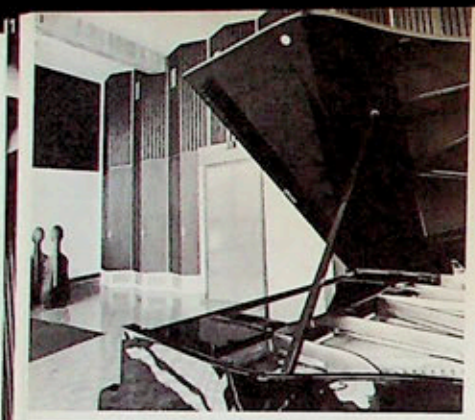
Mais la distribution des locaux n'est que l'un des aspects de la construction, remarquable avant tout sur le plan technique: chaque studio et chaque salle de travail est entièrement insonorisé, avec doubles vitrages, faux plafonds acoustiques, murs-écrans en ligne brisée et sas du côté des couloirs — les séparations entre les salles étant réalisées en matériau lourd. Pour éviter les bruits extérieurs, tous les locaux sont climatisés (ce qui a posé par ailleurs d'autres problèmes de non-transmission à travers les gaines de ventilation!). Enfin, chaque studio comporte une installation très complète d'écoute et d'enregistrement grâce à laquelle il est possible aux élèves d'entendre leur propre travail après coup. Pour la pose de ces installations, un étage technique a été nécessaire entre premier et deuxième — ce qui donne une idée de la haute qualité et de la complexité dans les équipements électro-acoustiques.

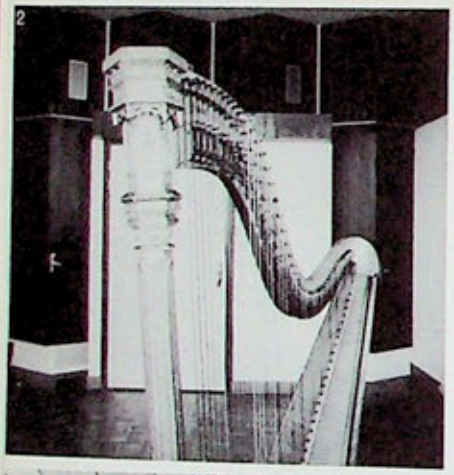
Toutes les installations d'enregistrement sont liées à une cabine de son placée en entresol, dans la classe d'orgue, et communiquant avec une cabine de projection, dans la salle polyvalente. L'orgue par lui-même est un instrument très important (40 jeux) d'un volume supérieur à celui de la salle — le maître de la classe d'orgue, Pierre Cochereau, l'ayant conçu comme un instrument de travail et non de concert.

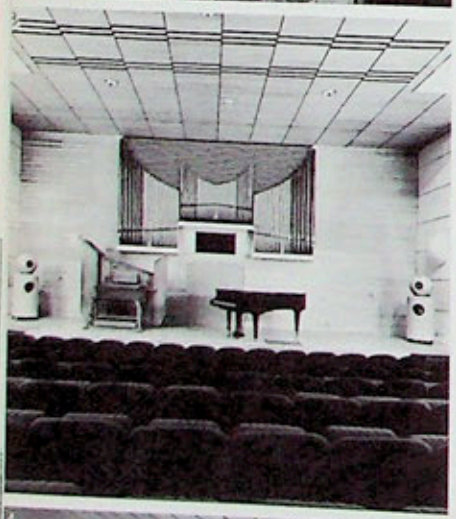
Enfin, la salle d'expérience dramatique est à peu près unique en France, mise à part, à Grenoble même, celle, si remarquable, de la Maison de la Culture: c'est une salle rectangulaire encadrée de deux étages de coursives et coiffée par un gril mobile. Le plateau lui-même est mobile, par éléments triangulaires. La salle, volontairement dépourvue de tout caractère ornemental, est un instrument de travail exceptionnel



L'escalier principal du bâtiment haut est du type « à la Chambord »: sous la volée principale vient se glisser une seconde volée, sans correspondance avec elle, pour la desserte particulière de la salle d'art dramatique et de la galerie technique. Réalisée en béton brut, c'est la meilleure partie de l'ouvrage.







pour tous les cours d'expression corporelle car elle comporte un circuit de télévision intérieure, au magnétoscope, qui permet d'enregistrer les étudiants pendant les séances.

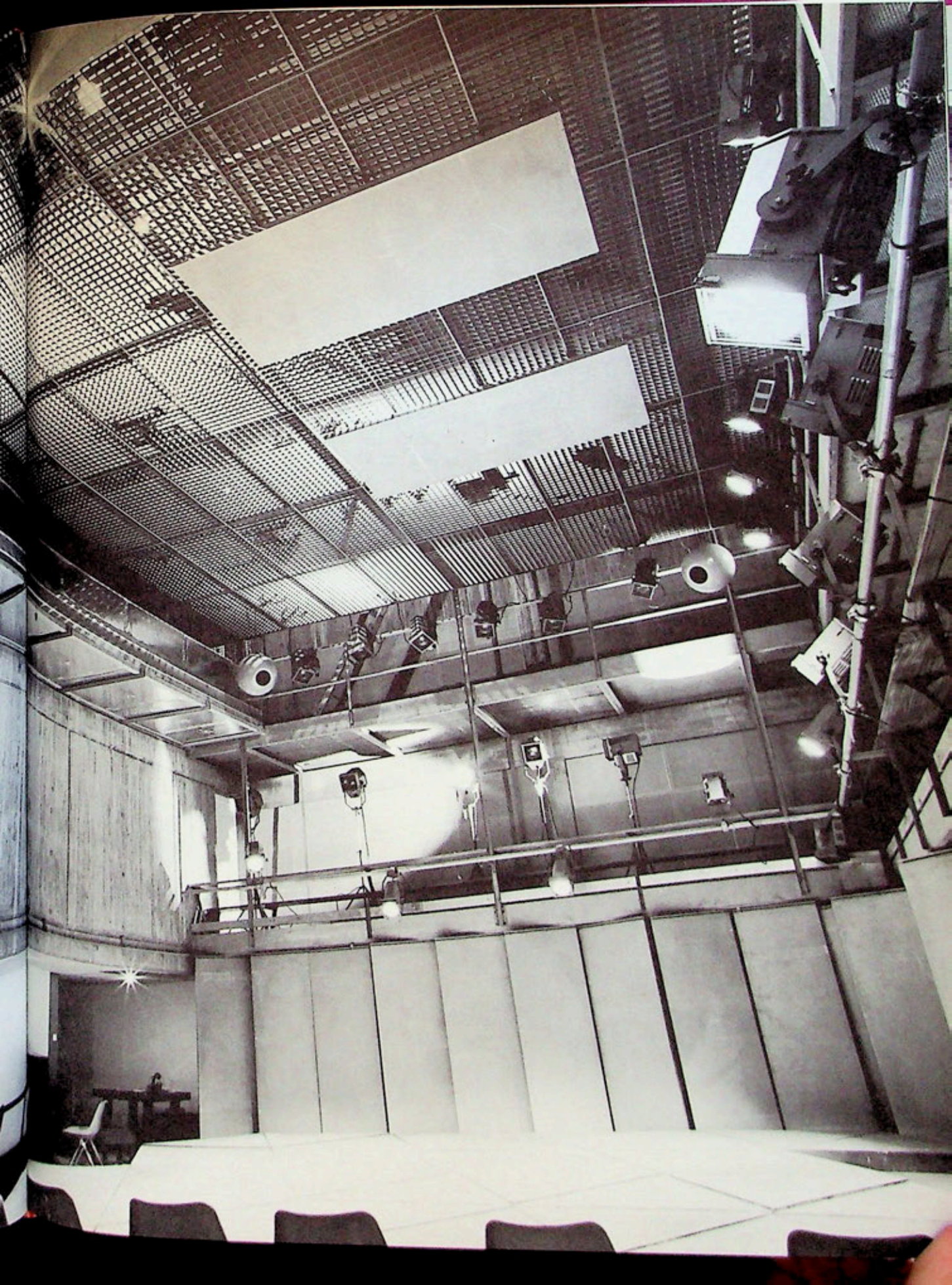
Il existe peu de conservatoires au monde, et aucun autre en France, qui comportent des installations aussi évoluées, aussi propices aux techniques de l'enseignement audio-visuel. L'architecte qui en a eu la responsabilité — Jacques Goubet, collaborateur de Jean C. Duboin, un cabinet grenoblois — a eu l'intelligence de s'effacer devant son programme, traité avec sobriété et, pour la définition de la partie technique du programme, il s'est fait conseiller non seulement par le directeur du conservatoire et les usagers mais surtout par un bureau d'étude, le G.E.C., dont José Bernard, le représentant, est un spécialiste connu des problèmes d'équipement électro-acoustique.

Réalisation locale, où Paris n'a pas mis la main, le Conservatoire de Grenoble n'a rien d'une œuvre provinciale; c'est, au contraire, une entreprise d'avant-garde qui renouvelle l'enseignement musical en lui donnant toute l'importance qu'il mérite et les moyens nécessaires à son existence.

1 et *2* *Il y a plusieurs tailles de studios selon l'instrument, correspondant à autant de travées en largeur ou en profondeur. Les placards pour le rangement des instruments isolent les salles des couloirs, avec lesquels on communique par un sas. Le dessin en ligne brisée de la paroi évite les réverbérations acoustiques. Sur notre premier document, violoncelles et contrebasses, enfermées dans leur housse, et piano de concert Pleyel: le studio sert à la musique de chambre. Sur le second document, la harpe est un instrument Erard du siècle dernier, à décor néo-gothique.*

3 *La petite salle d'orgue est fort élégamment lambrissée de plaques en bois clair, presque blanc. La montre de l'instrument qui la domine repose sur un lattis dont le mouvement est opposé au sien. L'orgue étant en cours de montage, on voit sur l'estrade, à côté du piano, un positif qui sera transporté plus tard dans un petit studio. Les boules latérales sont des hauts-parleurs pour l'audition de musique enregistrée (dont la diffusion se fait depuis la régie du son, placée en demi-étage au fond de la salle).*

4 et *5* *La salle d'art dramatique est sans aucun doute la plus moderne de France: le plateau et le gril sont mobiles, avec deux étages de coursives recevant des projecteurs. L'ensemble est équipé d'un circuit de télévision en magnétoscope qui permet l'enregistrement des élèves. Une régie annexe fort importante est greffée sur le plateau. L'ensemble est volontairement dépourvu de tout enrichissement décoratif: on n'y voit que le béton brut, le métal gris et l'aluminium des coursives. L'animation de l'espace repose tout entière sur les éclairages et les jeux de scène — l'architecte craignait un conflit, il s'est effacé devant ce qui n'est qu'un outil — mais un outil d'une réelle beauté.*



D'

Arc

Pour le
habitude
contrainte

LE LYCÉE D'ORLÉANS

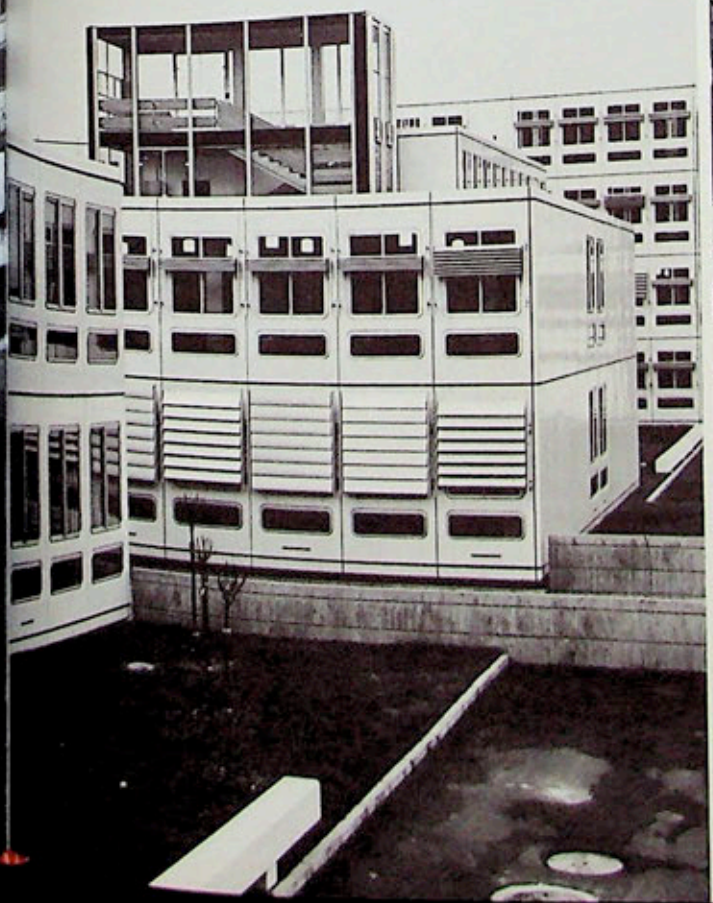
Architectes: M. Andrault, P. Parat et N. Celnik

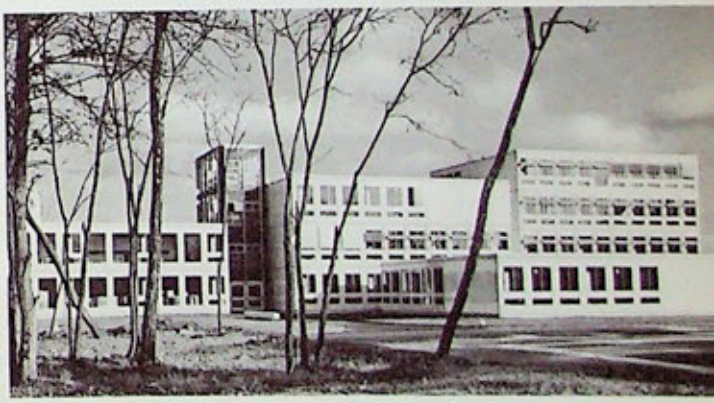
Pour le réaliser, il a fallu rompre avec des habitudes sclérosées et briser les rigoureuses contraintes administratives de l'Education Nationale

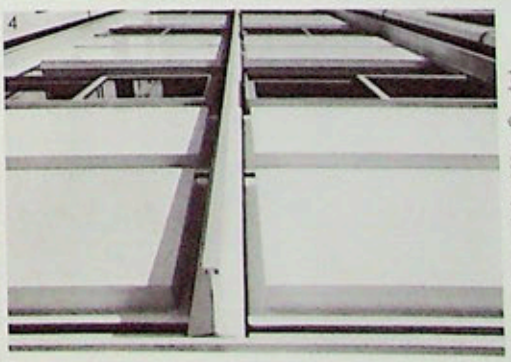
La « cité scolaire » que les architectes Andrault, Parat et Celnik viennent d'achever à Orléans-la-Source est constituée par la réunion de trois établissements du niveau secondaire, pour jeunes filles: un lycée technique, industriel et commercial, un collège d'enseignement technique, un second cycle classique et moderne. Cette réalisation importante (plus de trois mille élèves) a été un terrain d'expérience pédagogique au niveau même de l'élaboration du programme architectural, en même temps qu'elle apparaissait comme une réussite sur le plan des méthodes de préfabrication.

Les exigences de l'Education nationale en matière de réglementation architecturale sont si contraignantes qu'on a pris en France l'habitude de se désintéresser de tels programmes, où la moindre invention est interdite. Orléans-la-Source fait exception: l'étude du programme a été entièrement renouvelée par les architectes qui s'étaient adjoint les services de deux spécialistes en matière de pédagogie, MM. Charney et Carmona. C'est avec eux que toute l'étude a été faite et sans doute grâce à eux qu'elle a pu voir le jour.

Le programme prévoyait initialement trois établissements distincts et autonomes avec, pour chacun, un jeu complet de salles. Les architectes ont décidé au contraire de concevoir les locaux comme un ensemble, l'établissement d'un tableau général des emplois du temps permettant une utilisation à plein de toutes les classes. En évitant les salles en surnombre, on a pu libérer des surfaces excédentaires et les grouper pour la construction d'une grande salle polyvalente, accompagnée en soubassement d'ateliers de travaux manuels et artistiques.





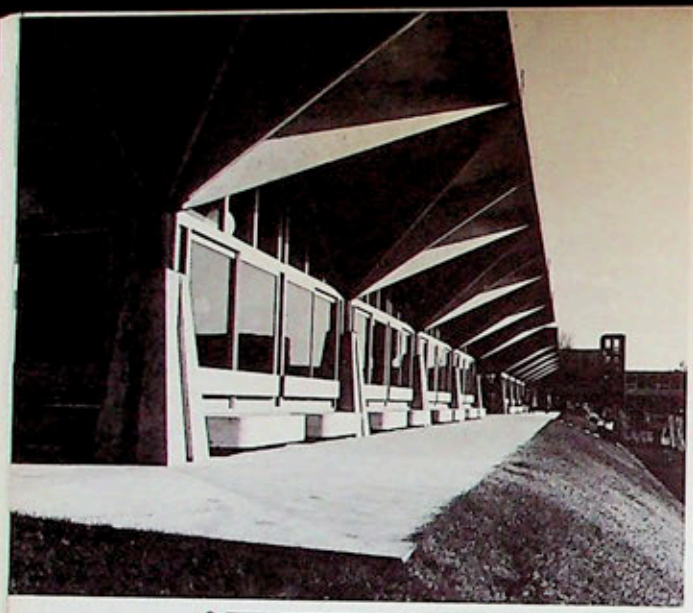


Photos Pierre Joly - Véra Cardot

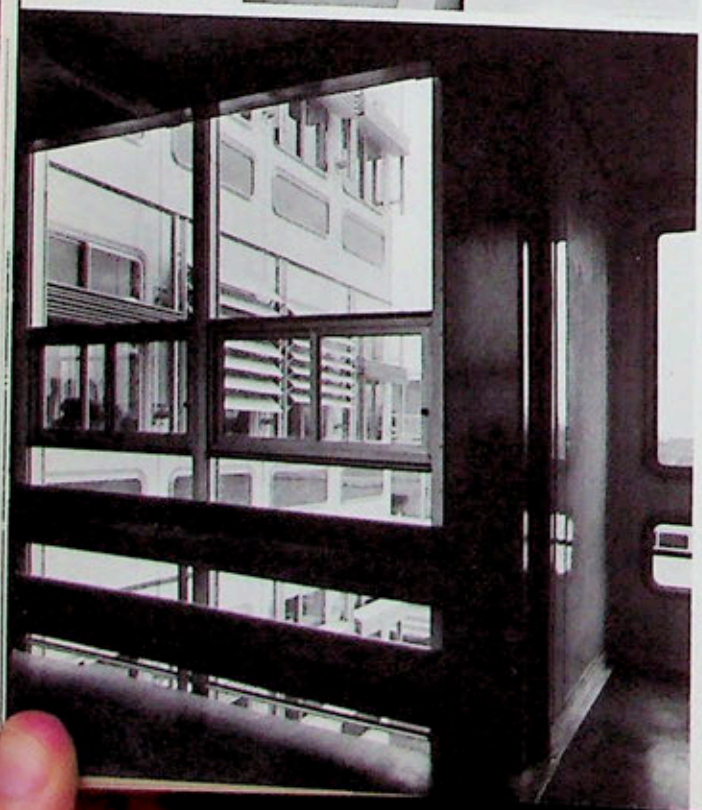
1 *Les architectes M. Andrault, P. Parat et N. Celnik ont adopté pour la réalisation de la cité scolaire des procédés de préfabrication qui leur ont permis de réaliser, en dix-huit mois la plus grande partie du programme complexe qu'ils avaient élaboré et qui groupe, en un seul ensemble, trois établissements d'enseignement distinct. Les panneaux métalliques de Jean Prouvé utilisés pour les façades sont fixés à une ossature également préfabriquée (piliers porteurs, dalles de planchers coulées sur place et fixées par levage selon le procédé lift-slab, dont ce fut la première utilisation en France).*

2-3 *L'ensemble des bâtiments compose un jeu de volumes simples dont les variations de hauteur et d'articulation rompent avec la monotonie habituelle des constructions scolaires tandis que le développement des façades accroît sensiblement la clarté des locaux.*

4 *Détail d'une façade. Mis au point et expérimentés depuis quarante ans, les panneaux-sandwiches de Jean Prouvé (métal + polyuréthane et revêtement émaillé) offrent une qualité de finition qui s'ajoute aux avantages techniques et économiques du procédé.*



2



Cette solution, malgré les problèmes administratifs qu'elle posait (celui des assurances, en particulier), offrait d'abord des avantages sur le plan économique. Elle aboutit surtout à supprimer la discrimination de fait qui existe généralement entre les diverses catégories d'enseignement. Les élèves de disciplines différentes sont appelées à se rencontrer constamment. Elles utilisent en commun les ateliers, les lieux couverts et découverts mis à leur disposition.

Cette conception de base avait pour corollaire le souci d'éviter la banalité des plans-types, et l'uniformité des bâtiments linéaires aux couloirs interminables. Les architectes ont opté pour un traitement des volumes en relation de masses parallélépipédiques simples, mais avec une grande souplesse de composition. Pour réaliser ce programme, et pour respecter les délais très courts qui leur étaient impartis, ils ont adopté un système de préfabrication industrielle comprenant des structures lourdes (piliers porteurs, dalles pleines pour les sols) et des façades légères en panneaux métalliques (système Jean Prouvé) incorporant menuiseries de façades et vitrages. Le procédé offre en outre l'avantage d'éviter les échafaudages, les crochets d'attache étant fixés et réglés au sol. L'isolation thermique de ces éléments équivaut à celle d'un mur en pierre de 35 cm. d'épaisseur, grâce à la couche intérieure de polyuréthane expansé. Les dalles de sol (150 tonnes) ont été coulées sur place puis mises en place par levage grâce à des vérins hydrauliques, selon le procédé « lift-slab ». Leur épaisseur (24 cm.) assure une excellente isolation phonique. Un bâtiment-type comprend quatre classes de 7 m × 7 m, chacune reposant sur 4 piliers porteurs.

Pour les dortoirs, les « chambrées » habituelles — en deux rangées de 24 lits chacune, selon le règlement — ont été remplacées par une répartition en 8 chambres de trois lits à chaque étage, auxquelles s'ajoutent une pièce de repos et une salle d'étude attenante, permettant aux internes de travailler à leur propre rythme et par une auto-discipline plus formatrice que la contrainte des horaires imposés.

Les cages d'escalier et les passerelles, entièrement vitrées et transparentes, constituent des points de liaisons entre les bâtiments, dont elles sont complètement indépendantes quant à la structure, ce qui supprime la transmission des bruits.

Par un contraste voulu, le restaurant et la salle polyvalente ont été réalisés dans un esprit et selon des procédés techniques tout différents. Les structures sont faites, pour l'un, de 110 « champignons » de bois sur socle de béton, pour l'autre de « parapluies » également en bois. Un système de cloisons mobiles permet de ménager à volonté dans la salle polyvalente des salles ou des préaux de dimensions variables. Un jeu de gradins se prolonge à l'extérieur vers le « forum », centre de la « cité scolaire » dont la composition décorative a été conçue par Yvette Vincent et Bernard Alleaume sur le thème du feu et de l'eau, rappelant le nom même de ce complexe d'enseignement qui reflète un esprit pédagogique nouveau: Orléans-la-Source.

1-2 Deux aspects du restaurant; comme pour la salle polyvalente, le traitement adopté ici diffère volontairement de ceux des autres bâtiments: 110 « champignons » de 36 m² avec ailettes en bois cloué sur socle de béton, abritent deux restaurants et un self-service. Le rythme des structures en étoile et l'emploi d'un matériau naturel constituent visuellement un élément de diversion dans l'ensemble de la cité. Le passage couvert constitue d'autre part un lieu de rencontre qui favorise les contacts entre les élèves des différentes disciplines, ce qui a été, dès le départ, l'un des soucis majeurs des architectes.

3 Détail d'une passerelle vitrée. Sur la façade du bâtiment d'angle, les stores extérieurs, dont les lamelles sont fixées à des rails latéraux, incorporés aux panneaux préfabriqués.

4 L'une des passerelles vitrées qui constituent, entre les bâtiments, des points de liaison soulignant l'articulation des masses, tout en ménageant, par leur transparence, des perspectives ouvertes sur les différentes zones de la cité.

Les horizons sans limite.

La nouvelle ligne "Sécurit-horizon" offre des ensembles complets constitués de glace "Sécurit" pour portes, cloisons et vitrines de magasins, montés sur plinthes d'aluminium.

En choisissant l'aluminium anodisé naturel, ou teinté, elle permet de multiples possibilités d'assemblage et de combinaison de couleurs avec la glace claire, ou la glace filtrante "Parsol" (gris, bronze et vert) ou verre imprimé. L'étanchéité est assurée par balayettes incorporées.

Son montage est simple et rapide.

Tournée vers l'avenir, voici les horizons sans limite qu'ouvre la nouvelle ligne :

Sécurit®-horizon

SAINT-GOBAIN

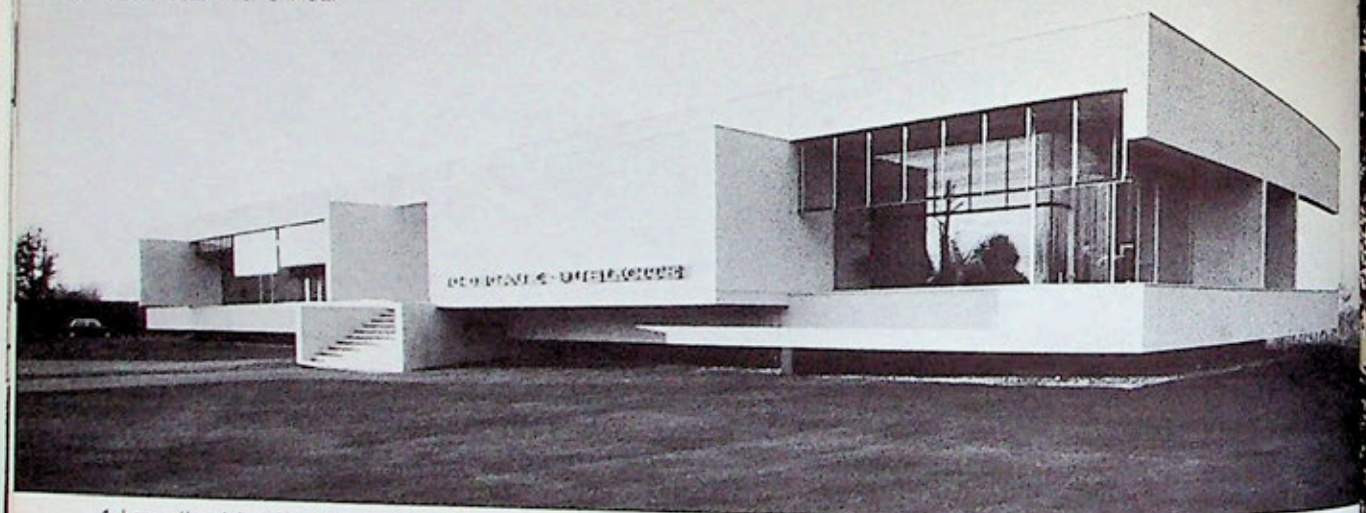
Glaces d'Information Saint-Gobain
62, bd Victor Hugo - 92 Neuilly-s/Seine
Tél. : 722.03.07 + ...

architecture

architecture intérieure / collection de mobilier et sièges en exclusivité / exposition et siège social, 10 rue de toul / paris 12e / tél. : 344.23.65 +

UNE AGENCE-TÉMOIN

Architecte: Jean-Pierre Vidal



1 Le parti — très affirmé — choisi par l'architecte Jean-Pierre Vidal est celui d'un volume parallélépipédique simple circonscrit par deux dalles — plancher et plafond — que relient des voiles transversaux. Le remplissage, en retrait du plan de façade, est vitré, les angles arrondis d'un dessin plus libre. Tel quel, l'édifice se lit très aisément: un bureau d'angle, puis quatre travées; l'entrée avec sonperron, puis un volume fermé qui correspond à la salle de conférences; enfin un dernier bureau d'angle (celui du président J.-C. Decaux). Les extrémités du couloir sont exprimées au droit des façades latérales. Un étage enterré, avec garages et atelier, apparaît sous la dalle inférieure.

2 En vue rapprochée, le porte-à-faux des voiles porteurs est considérable. Il a un double rôle: d'une part, soulager le centre de la dalle qui couvre un large espace sans aucun support intermédiaire; d'autre part, conduire le regard depuis l'intérieur du bâtiment, en évitant l'impression de projection vers le dehors que donne ordinairement le vitrage complet de la façade. Dans le jeu des volumes extérieurs, son apport n'est pas non plus négligeable: il souligne le parti de construction. Au premier plan, le large perron d'entrée est constitué de degrés droits limités entre deux murs d'échiffre. L'habillage des parois, a été réalisé en pierre d'Artiges (gros œuvre: entreprise Bonnet).

3 Implanté en bordure de la Nationale 12, à Sainte-Appoline, le bâtiment est précédé d'une large pelouse (sepaces verts: S.A.M.). C'est, en même temps qu'une œuvre d'architecture, un sigle, une «image de marque» symbolisat l'esprit de la société Decaux.

2

Jean Claud
d'autobus
Il est aussi
tecte Jean-
teur: c'est
Dans les b
de l'agenc
A la sortie
a placé, co
« un cadre

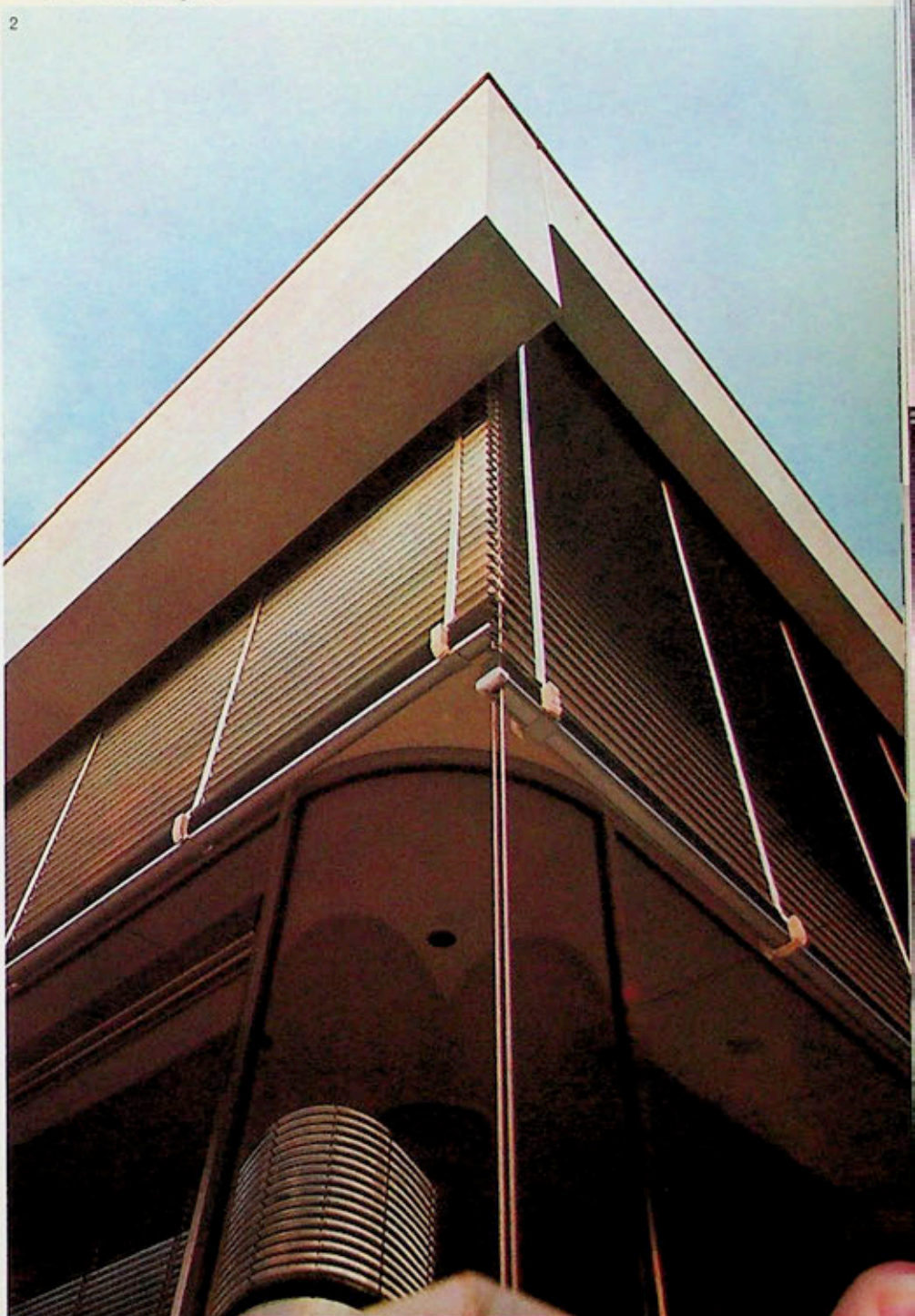
4 La salle
zénithalem
autour de l
bord du ca
paroi extér
marqué. Le
Les pannea

Jean Claude Decaux est connu pour avoir édifié, dans 250 villes de France, 6000 abris d'autobus dont la conception originale a contribué à renouveler le « mobilier urbain ». Il est aussi passionné de construction. L'agence que vient de réaliser pour lui l'architecte Jean-Pierre Vidal exprime clairement les deux idées maîtresses du jeune concepteur: c'est une architecture intégrée à la nature, une architecture sociale et efficace. Dans les bâtiments de pierre et de verre largement ouverts sur le site, chaque détail de l'agencement, chaque élément du mobilier, a été prévu et dessiné dès le départ. A la sortie de l'autoroute de l'Ouest, près de Montfort-l'Amaury, Jean-Claude Decaux a placé, comme une image de marque, les bureaux de son agence dont il a voulu faire « un cadre de travail pour l'activité du XXI[e] siècle ».

4 La salle de conférences, bien qu'installée en façade, occupe un caisson aveugle, éclairé zénithalement: l'architecte a voulu libérer les parois extérieures et concentrer l'attention autour de la table (Florence Knoll — les sièges sont de Mies van der Rohe). Profitant du débord du caisson sur la dalle du bâtiment, on a placé le plafond lumineux tout le long de la paroi extérieure. Dans ce plafond, d'un modèle particulier (société Acrilux), aucun joint n'est marqué. Les panneaux de mur, sont modulés et gainés de tissu de coton orange (Knoll). Les panneaux de fond en ébène dissimulent un écran de cinéma et un tableau noir.

1-2 Les bureaux d'angle sont vitrés sur deux faces. L'angle est arrondi, entièrement dégagé par le porte-à-faux de la dalle. Celle-ci (photo 2) est raidie par une poutre de rive formant bandeau d'acrotère. A la jonction avec les faces latérales, la poutre est doublée en importance: elle remplace en effet, sur l'angle évidé, les voiles transversaux qui supportent ailleurs la structure. Son effort est transmis à deux voiles longitudinaux encadrant les extrémités des couloirs. Le traitement architectural l'exprime avec beaucoup d'élégance. A l'intérieur (photo 1), les huisseries des bureaux placés dans les angles sont mobiles, permettant l'accès à la terrasse. Partout, les supports des glaces sont étonnamment légers, permettant une ouverture complète vers la nature. La volonté de créer une interpénétration continue entre l'édifice et son paysage est à l'origine du parti architectural, dont elle explique aussi bien la structure, avec ses porte-à-faux, ses voiles débordants et ses portiques, que le détail de l'aménagement — finesse des huisseries, transparence des angles...

2

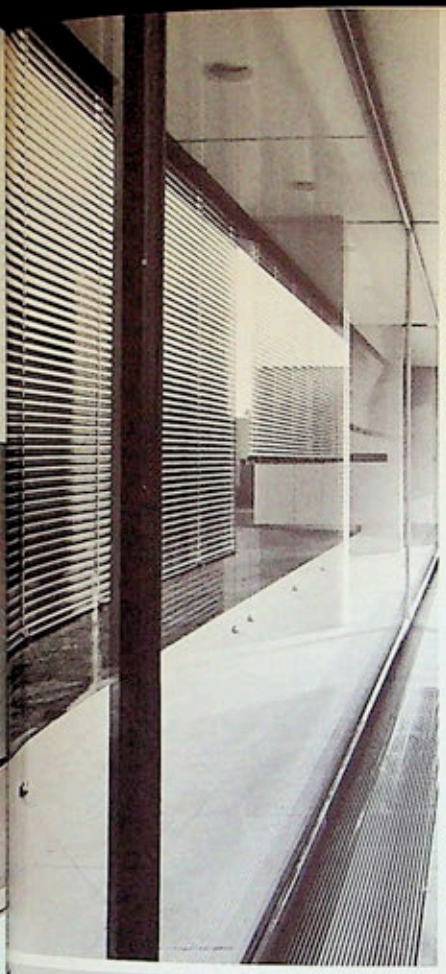


1 Au milieu de l'entrée se situe le bureau de l'hôtesse et de la standardiste: deux tables en ébène de macassar, tête-bêche, portées sur des socles du même marbre que le sol de l'entrée auquel les relie un congé. Comme dans l'architecture extérieure, on a voulu bien marquer les plans: ici, le socle est noyé dans le sol, dont il paraît émerger, tandis que le plateau constitue un caisson séparé, encastré entre les montants.
2 Les grands vitrages fixes des bureaux sont installés en retrait pour éviter toute impression de claustrophobie (et les protéger également contre les salissures). Juste derrière le bandeau coulissent des stores vénitiens automatiques (Griesser). Placés à l'extérieur, ils assurent une protection plus efficace mais craignent plus le vent: un anémomètre placé sur le toit les relève automatiquement au-delà d'un certain seuil. La grille continue qu'on aperçoit au sol, derrière les vitrages, correspond à des ouïes de ventilation placées sous la dalle et permettant une aération naturelle indépendante de la climatisation. On compense ainsi les inconvénients du vitrage fixe. Cette grille longe tout le bâtiment, le cloisonnement entre bureaux étant remplacé par un vitrage au niveau des façades.
3 La travée d'entrée, large de six mètres, est liée au sol par un perron et une grande allée. Le bureau d'accueil comporte un tableau de bord pour la commande générale de l'éclairage et un standard téléphonique encastré (Siemens). La porte d'entrée est actionnée par un système d'ouverture automatique à détecteur de présence (émission permanente d'ondes radiophoniques) qui évite toute transmission intermédiaire du type cellule photo-électrique ou tapis contact (Etablissements Faiveley). La rigueur voulue de ce volume blanc, en pierre et en marbre, entièrement automatisé, est compensée par l'exubérance de grands pots de plantes vertes, choisies et arrangées par J.-C. Decaux lui-même — les plantes prolongent la nature.
4 Les bureaux sont séparés par des

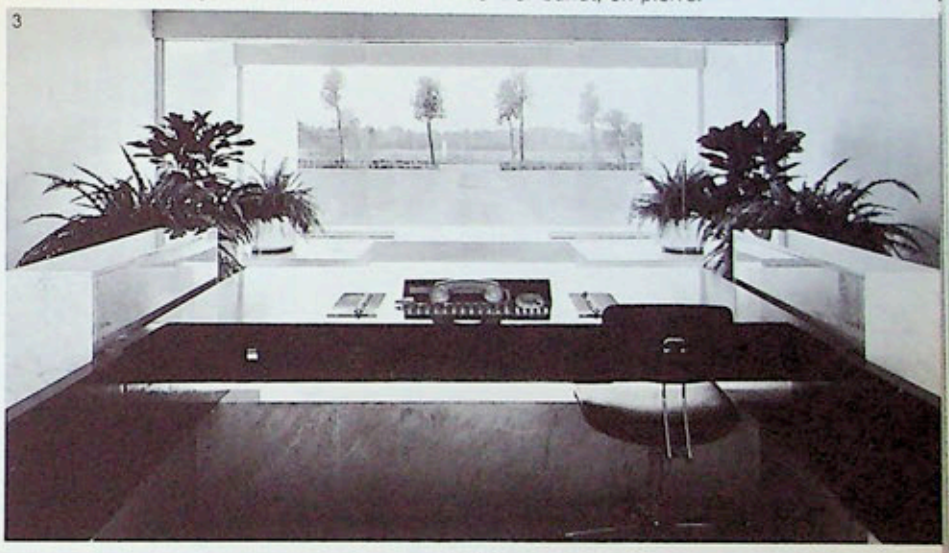
cloisons porteuses percées de portes de communication. La paroi vers le couloir est une cloison-fonction, dont le revers intérieur offre de grands placards d'archives. Le sol est revêtu de moquette de laine havane (De Porteere), le plafond est en striatone (cellotex). On a évité de le poser en damier et on a orienté, comme il convient, les stries dans le sens de la lumière (Ent. J. Langlois). Bureaux « action office » d'Hermann Miller avec chaises coquilles garnies de tissu orange (Mobilier International). Entre les deux salles, un planning formé de quatre panneaux coulissants actionnés par des poignées dans un habillage en acier inox. La conception en est due à l'entrepreneur de serrurerie et menuiserie métallique, Paul Cornéa, « designer » à ses heures.

5 Dans chaque bureau est placé un tableau de commande automatique pour la climatisation (Rousseau), la ventilation et l'aération, les stores et rideaux.

6 Placé dans le sas entre le couloir axial et la salle de conférences, là où débouche également l'escalier du sous-sol, ce caisson prismatique est le boîtier général du contrôle des éclairages (appareillage électrique Arnould), comprenant aussi la commande groupée des stores. La caisse est en acier inox, le tableau en matière plastique noire. Le prisme repose sur l'angle, deux supports en acier noir le relient au mur-bahut, en pierre.



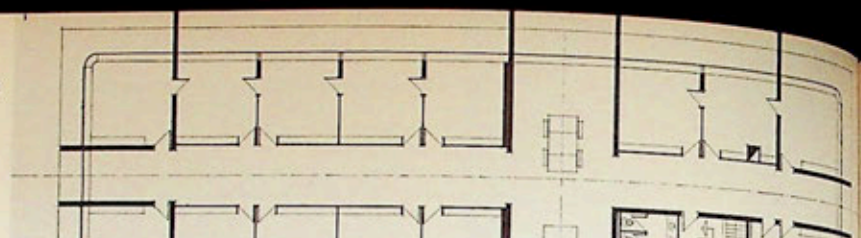
3

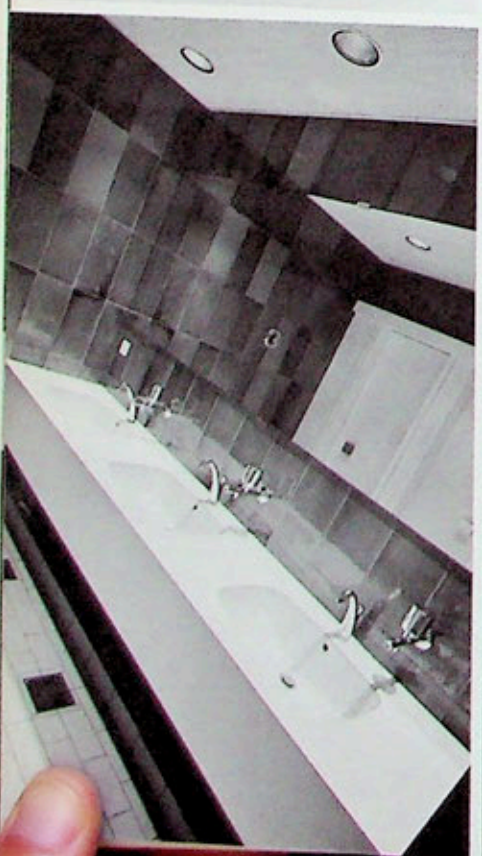


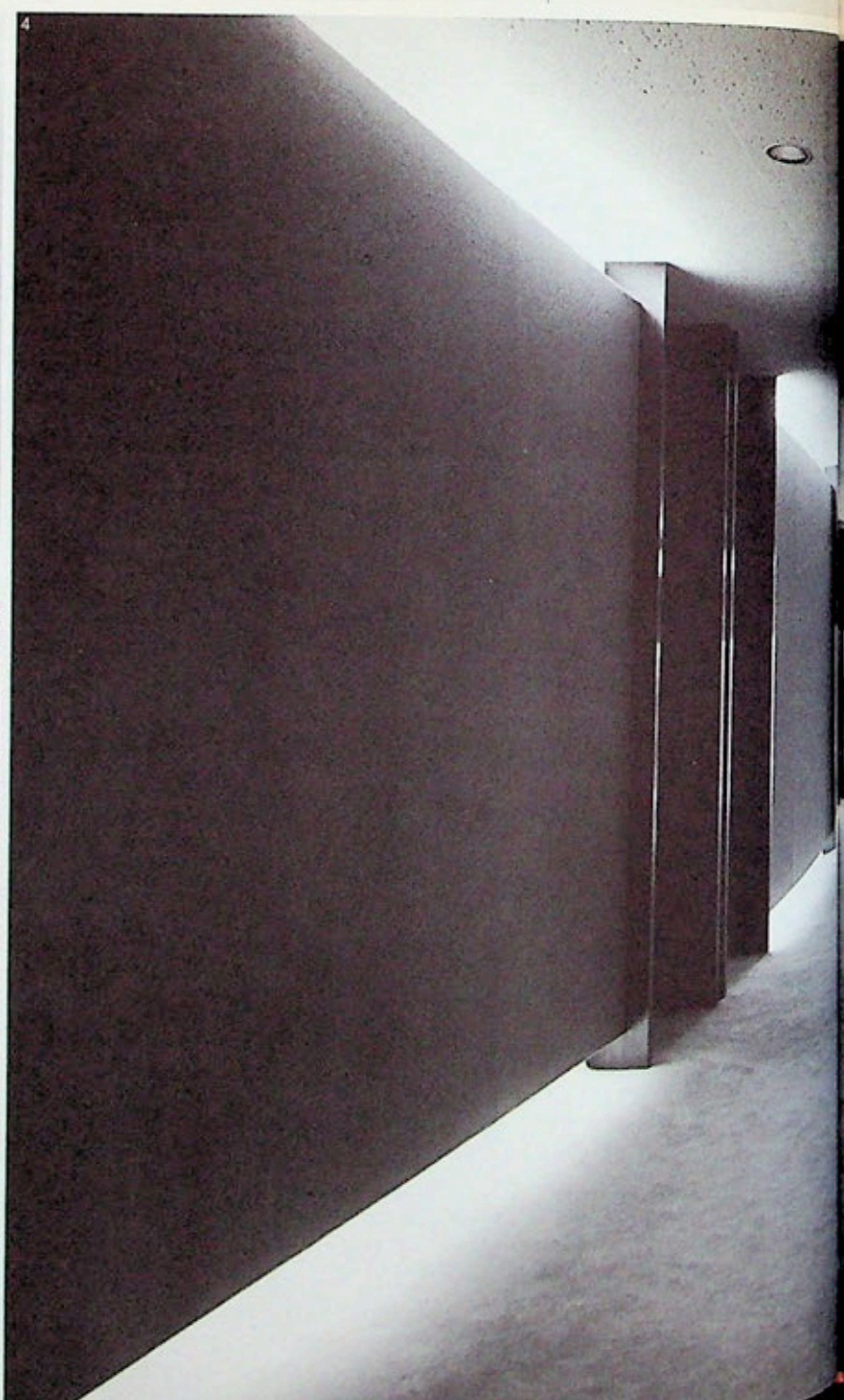
5

6

1 Le plan, à double exposition, comporte des bureaux de part et d'autre d'un large couloir central venant butter sur les faces latérales. Les voiles porteurs en débord sur la façade sont installés sur les angles et près de l'entrée, dont la travée est plus large. Deux d'entre eux supportent le caisson en saillie de la salle de conférence.
Les autres travées sont régulières, larges de cinq mètres et rythmées par des voiles porteurs placés en retrait des vitrages extérieurs. Les cloisons de remplissage entre bureaux et couloirs sont aménagées en placards d'archives: ce sont des « cloisons-fonction ».
2 Les portes des bureaux à âme pleine, hautes de trois mètres, sont plaquées d'ébène de macassar et présentent des chants arrondis. Montées sur pivot, sans feuillure, elles ne pèsent pas moins de

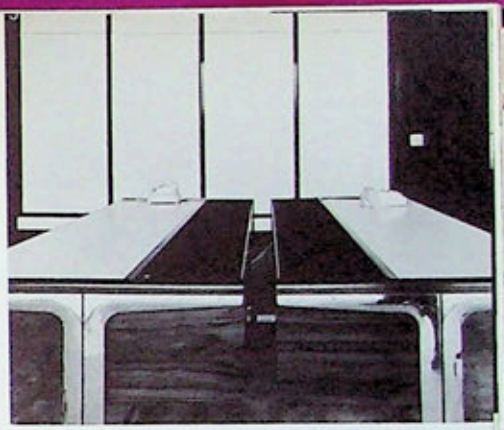


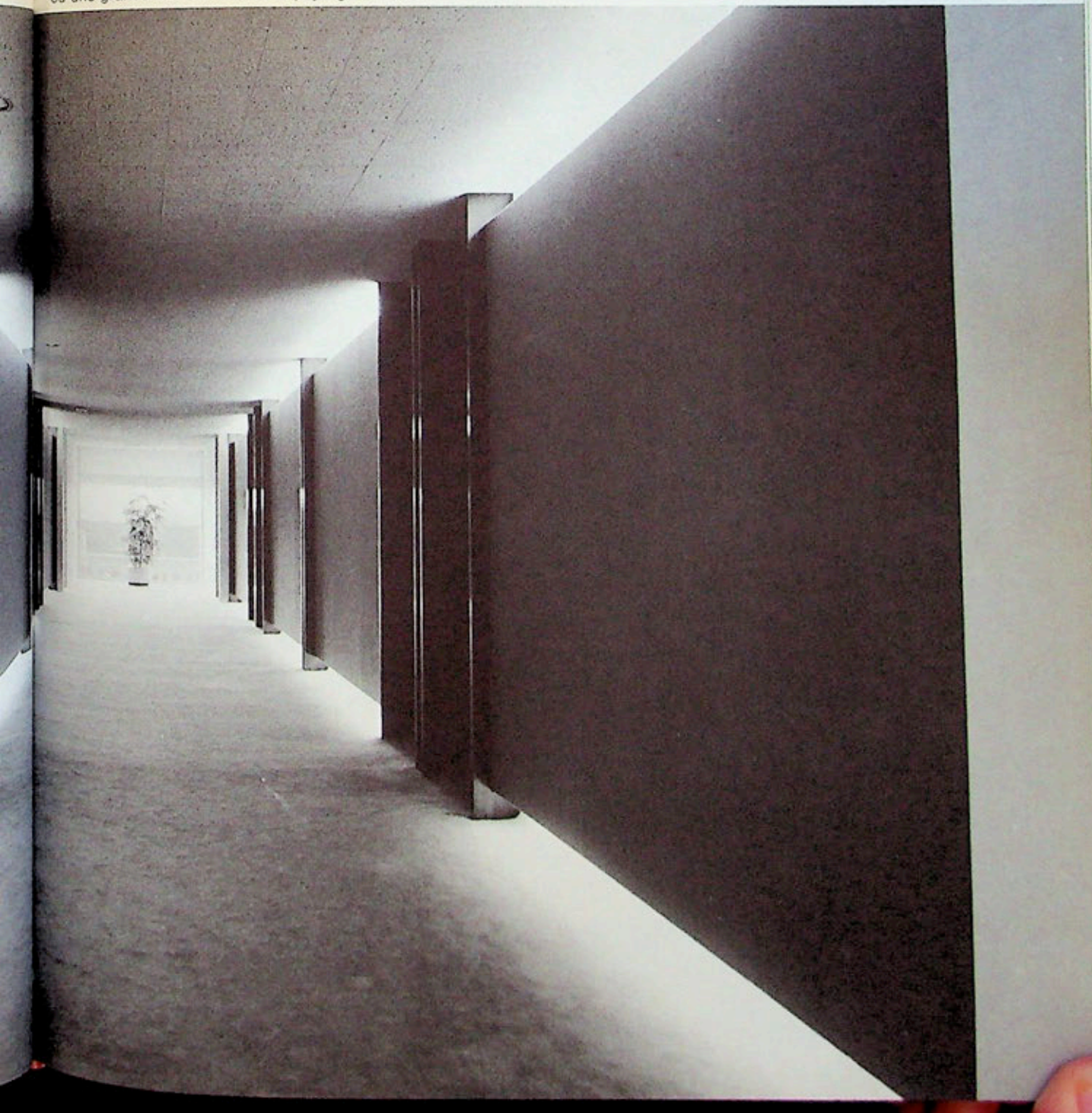


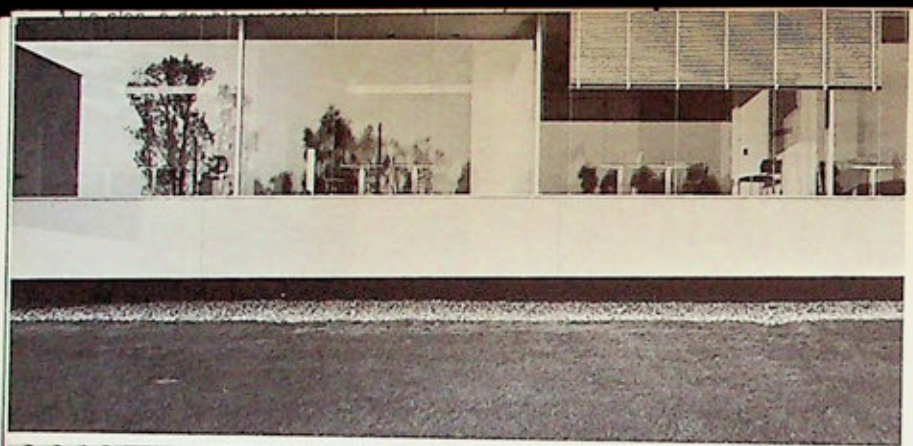


quatre-ving
Pour conse
de porte s
d'immeubl
les joues,
fonctions.
le joint en
séparant le
montants c
3 Les bloc
le même s
Le sol est e
les murs e
teinte roug
encastrés
La comma
l'intermédi
4 Ces coul
échelle, av
où une gra

quatre-vingts kilos (Entreprise Serre). Pour conserver leur échelle, les boutons de porte sont des poignées d'entrée d'immeuble. Chaque porte est prise entre les joues, plaquées en ébène, des cloisons-fonctions. Entre les deux portes jumelles, le joint en creux exprime la tête de cloison séparant les bureaux, pincée entre les montants de l'ouverture.
3 Les blocs sanitaires sont traités avec le même soin que le reste du bâtiment. Le sol est en grès émaillé blanc mat, les murs en pierre de lave émaillée, de teinte rouge orange. Les lavabos sont encastrés dans un caisson lamifié blanc. La commande des robinets se fait par l'intermédiaire d'une pédale au sol.
4 Ces couloirs ont été conçus à large échelle, avec une ligne de fuite au bout — où une grande baie ouvre vers le paysage. Le sol en moquette et le plafond en striatone prolongent ceux des bureaux. Les murs latéraux sont les revers des cloisons-fonctions, gainées de tissu. Pour bien exprimer le caractère non porteur des cloisons, elles sont détachées en haut et en bas, le logement ainsi ménagé recevant l'éclairage. Et afin d'éviter toute solution de continuité au niveau des parois horizontales, la moquette fait retour sur les plinthes. Verticalement au contraire, les joues des placards formant piédroits des ouvertures viennent rompre le cloisonnement.
5 Au revers de la paroi vers le couloir, les cloisons-fonctions, aménagées en placard, sont fermées par des panneaux en lamifié blanc. Par-devant, un détail des bureaux « action office » d'Hermann Miller.





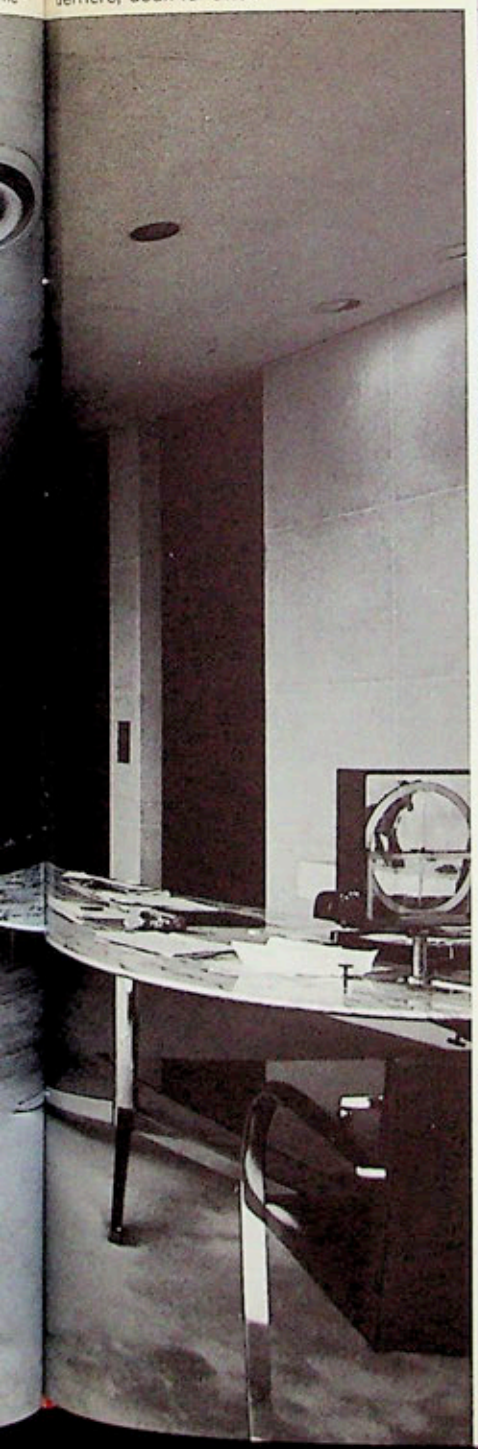


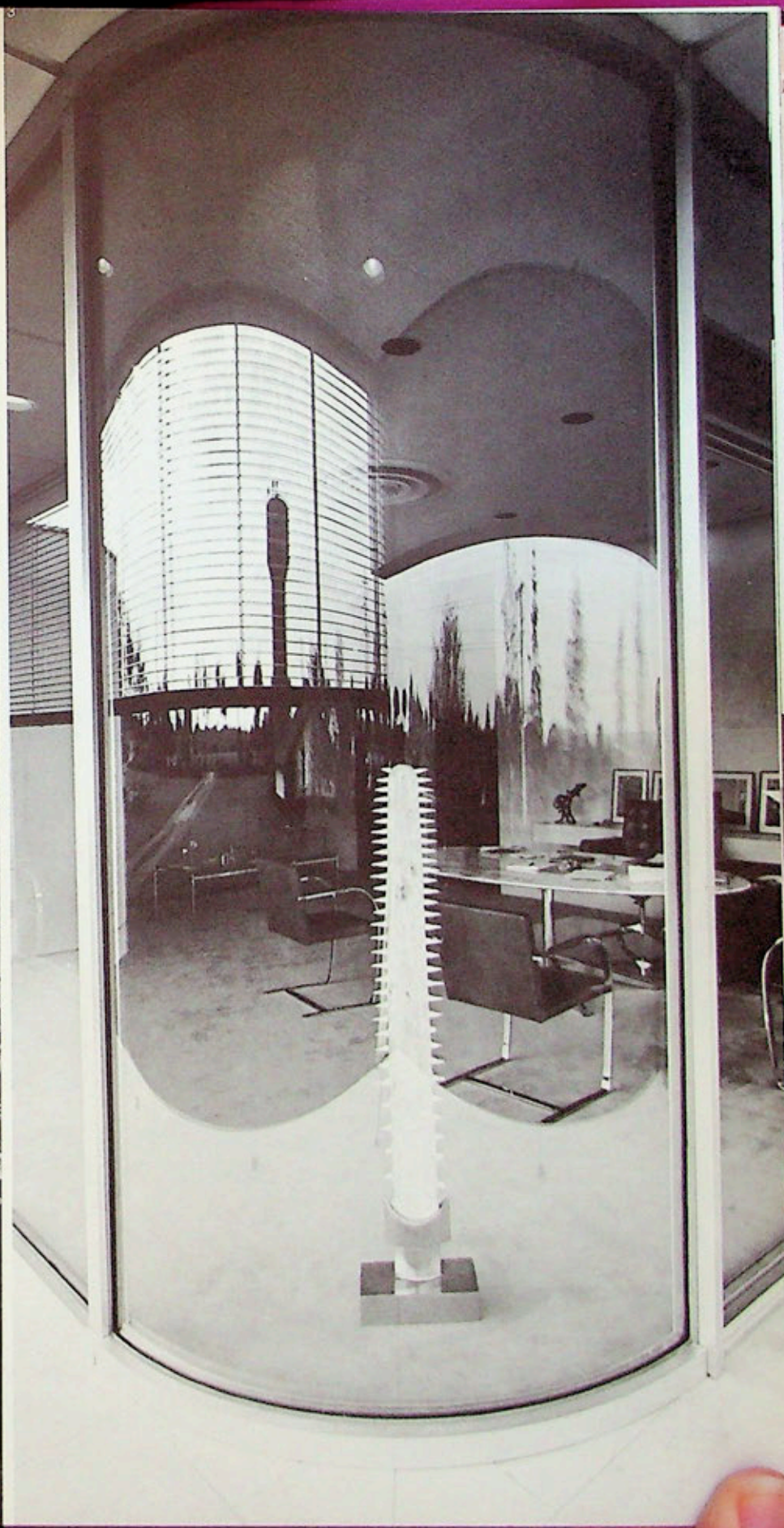
1 Deux poutres formant bandeau limitent les dalles inférieure et supérieure entre lesquelles sont glissés des vitrages fixes hauts de trois mètres et larges de cinq. Ce sont parmi les plus grands réalisés à l'heure actuelle en Europe. Exécutés en polyglass de Saint-Gobain, ils pèsent chacun près d'une tonne (Société Verrière Française).

2 et **3** Le bureau du président, touchant la salle de conférences, offre un aménagement particulier: dans le fond a été installé un coin de repos. Le panneau qui le ferme est revêtu d'ébène de macassar, comme

les portes. L
le reste du b
fauteuils de
en acier chr
prune) et d'
est en marb
(Florence K
Kaufeld et
internationa
derrière le
poisson-scie
passionné d
également s
derrière, deu

les portes. Le mobilier, en accord avec le reste du bâtiment, est composé des fauteuils de Mies van der Rohe (à ossature en acier chromé et remplissage en box prune) et d'une table dont le plateau ovale est en marbre blanc de Calacatta (Florence Knoll). Au fond, banquette de Kaufeld et table basse (Mobilier international). L'objet qui apparaît juste derrière le vitrage est un éperon de poisson-scie, J.-C. Decaux étant un passionné de la mer — on aperçoit également sur son bureau une astrolabe et, derrière, deux lunettes.





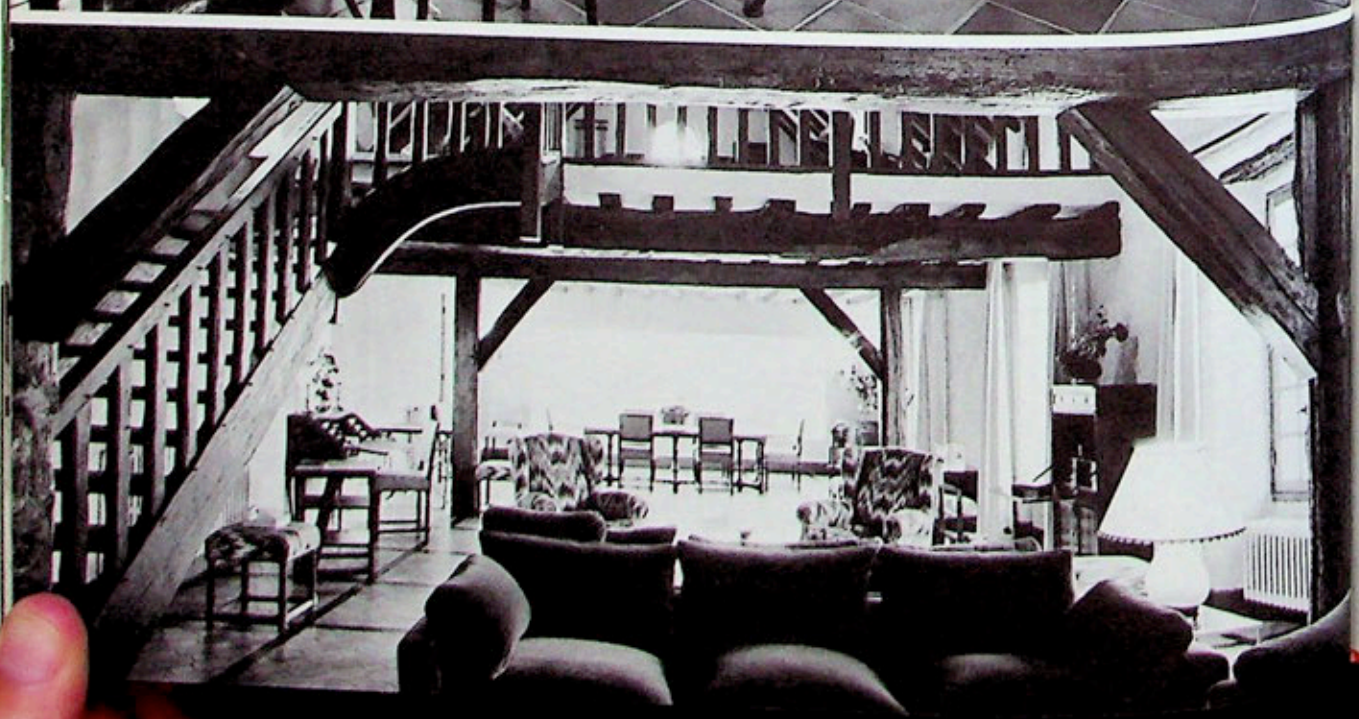
1

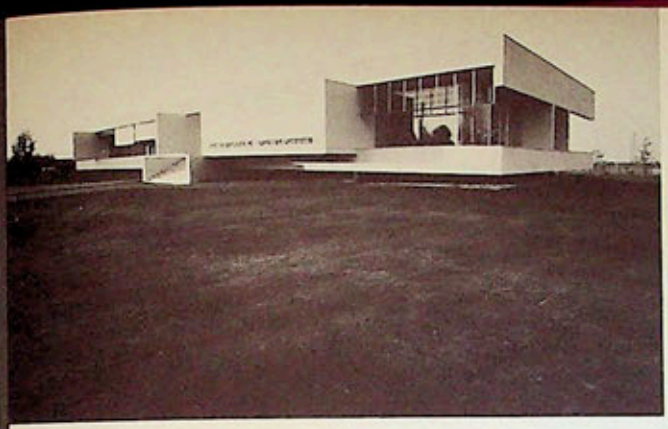
1 Parallèlement à la construction du siège social par l'architecte Jean-Pierre Vidal, le président J.-C. Decaux se chargeait lui-même du réaménagement d'anciens communs, près du bâtiment neuf. Dans l'ancienne habitation, à gauche, sont installées deux salles à manger pour le personnel et les invités de la direction, tandis que l'ancien hangar et les étables ont été transformés en atelier.

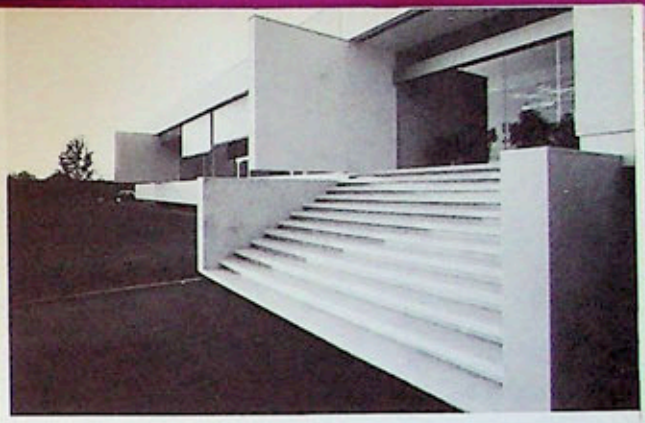
2 Dans la salle à manger du personnel, des tables « de bistrot » en fonte, à dessus de marbre blanc, et des chaises en bois moulé laqué noir. Sur les murs, des affiches de la Belle Epoque.

3 A l'étage au-dessus, l'ancien grenier sert de salle à manger à la direction. On a conservé et restauré la belle charpente qui le couvrait, avec son système d'entrait, poinçon et jambettes relayés au niveau de la salle par des poteaux et goussets en avant du mur. La partie du fond a été coupée par une loggia sous laquelle est installée la table de salle à manger, faisant face à l'immense vitrage percé dans le pignon (comme on le voit dans la photo 1). Au premier plan, un coin-salon; le canapé confortable est placé devant une grande cheminée (invisible sur notre document).

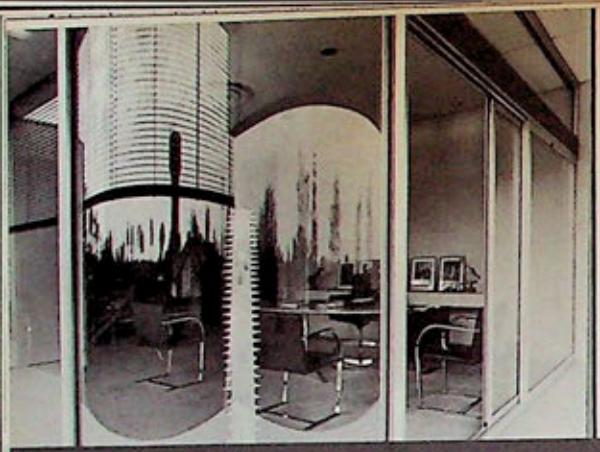
2





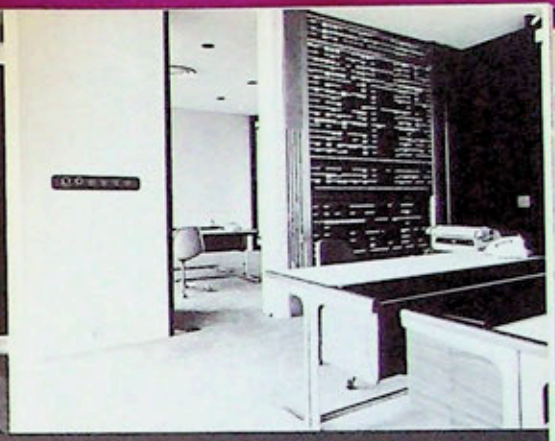


Jean-Claude Decaux, créateur d'une entreprise de location d'emplacements publicitaires sur les nouveaux abris d'autobus qu'il a implantés à travers la France.



Ont participé à la réalisation du Siège Social de la Société J.-C. DECAUX

Ets ACRILUX-WORLD PUBLICITÉ 12, rue des Montibœufs 75 - PARIS 20e Tél.: 797 48 70	Signalisation Enseigne lumineuse Plafond suspendu translucide
Ets ARNOULD 15, rue de Madrid 75 - PARIS 8e Tél.: 522 19 19	Appareillage électrique
BALESTRA J. A. 14, rue de Mouchy 78 - VERSAILLES Tél.: 950 03 44	Peinture
Entreprise BONNET 24, rue du Champ de l'Alouette 75 - PARIS 13e Tél.: 336 35 64	Gros-Œuvre Maçonnerie Béton armé Voirie Carrelages revêtements
Entreprise P. CORNEA 14, rue de la Chancellerie 78 - VERSAILLES Tél.: 950 03 81	Menuiserie métallique extérieure Serrurerie ferronnerie Installation des systèmes d'ouverture automatique des châssis
Ets FAIVELEY 93, rue du Docteur Bauer 93 - SAINT-OUEN Tél.: 076 12 60	Portes automatiques
GRIESSER 86, rue Périer 92 - MONTROUGE Tél.: 655 58 00	Fermetures et protection solaires
JUMO-LYTESPAN 2, rue Sadi-Carnot 93 - BAGNOLET Tél.: 287 02 69	Appareils d'éclairage
KNOLL INTERNATIONAL 268, boulevard Saint-Germain 75 - PARIS 7e Tél.: 551 73 59	Mobilier
Entreprise J. LANGLOIS S.A. 32, rue des Fusillés 92 - NANTERRE Tél.: 204 56 80	Plafonds suspendus Striatone de la Société Celotex
MOBILIER INTERNATIONAL 162, boulevard Voltaire 75 - PARIS 11e Tél.: 805 72 67	Mobilier
Ets PLASCOSE 86, rue de Chezy 92 - NEUILLY Tél.: 722 32 12	Revêtement de sols
Ets ROUSSEAU B.P. n° 1 76 - OFFRANVILLE Tél.: (16 35) 85 40 73	Chauffage Climatisation Plomberie-sanitaires Electricité
SAINT-GOBAIN 62, boulevard Victor-Hugo 92 - NEUILLY Tél.: 637 10 00	Vitrages
S. A. M. 41, rue Saint-Honoré 78 - VERSAILLES Tél.: 950 74 03	Espaces verts Arrosage automatique
S.A. Menuiserie SERRE 15, rue Jules-Lefèvre 92 - COURBEVOLE Tél.: 333 76 02	Menuiserie Agencement intérieur Meubles
SIEMENS S.A. Française 128, faubourg Saint-Honoré 75 - PARIS 8e Tél.: 359 55 28	Installation téléphonique
SOCIÉTÉ VERRIÈRE FRANÇAISE 47, rue du Tilleul 59 - TOURCOING Tél.: (16 20) 74 32 60	Vitrerie Miroiterie

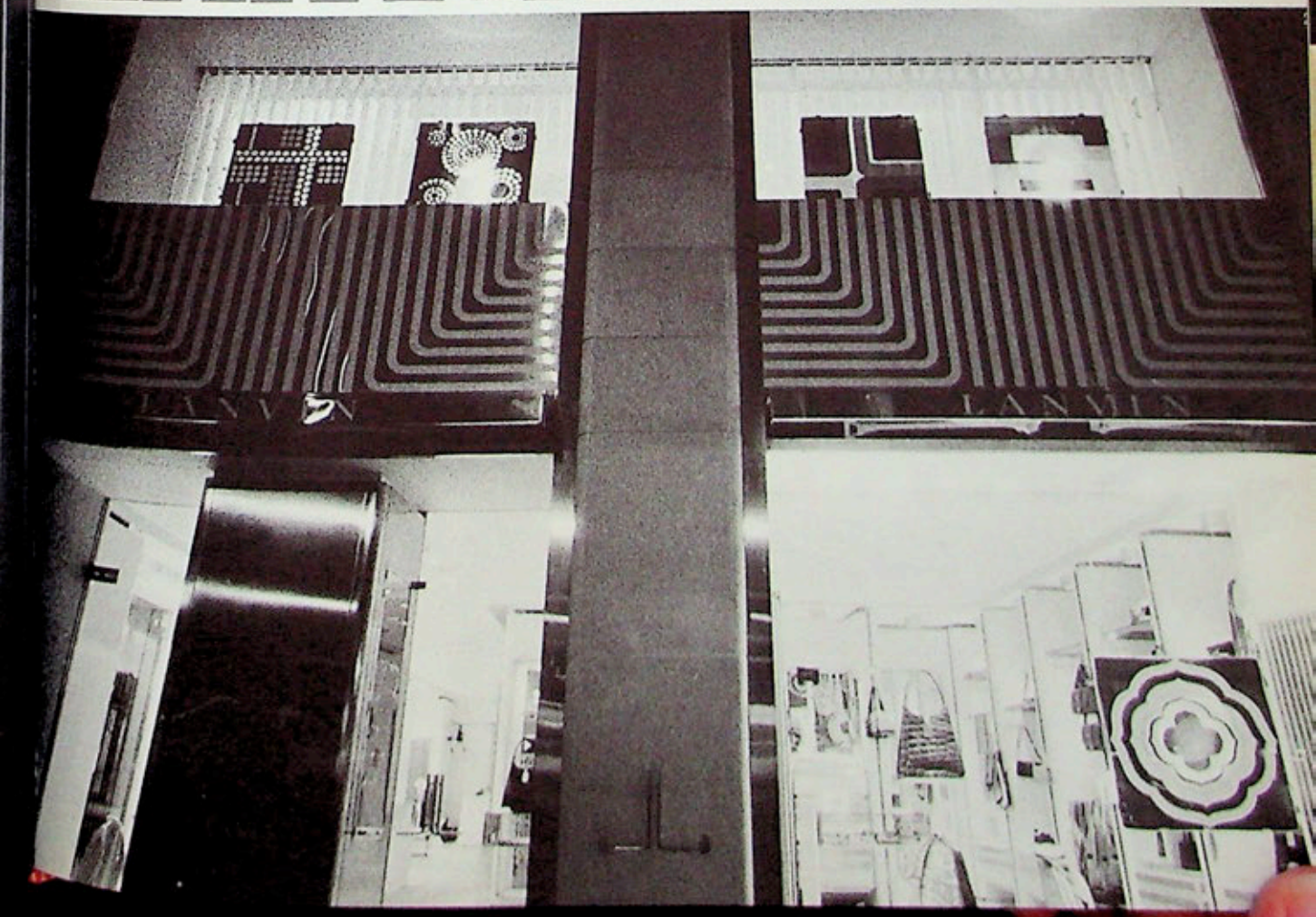


Sous la direction de l'architecte Jean-Pierre VIDAL

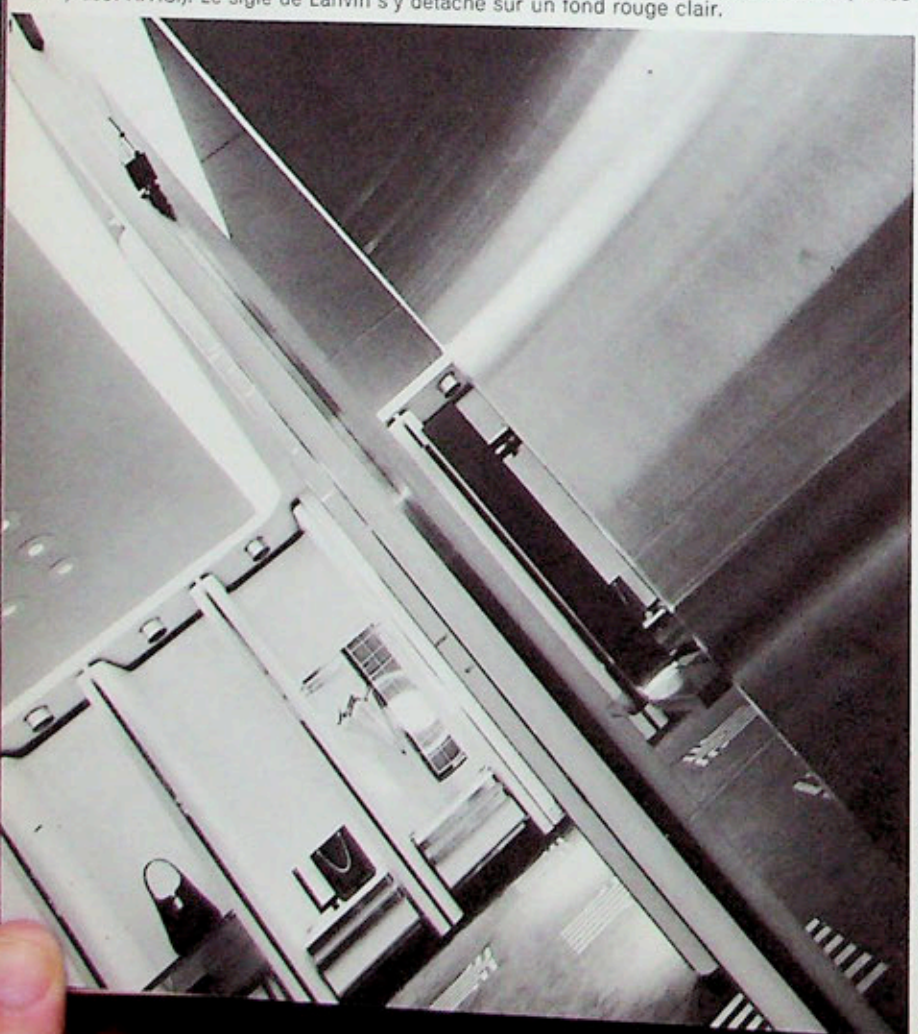
LE NOUVEAU LANVIN

Une façade de pierre blanche, de larges baies cerclées d'acier, un jeu savant d'alvéoles et de colonnes blanches: c'est « Lanvin, nouvelle formule ». La métamorphose a été réalisée par Michel Boyer, qui a conçu un espace clair et ouvert, mais exactement adapté aux exigences de la présentation et de la vente. Les niches, les comptoirs, les piliers évidés formant vitrine constituent les structures et les rythmes mêmes de l'architecture intérieure. Comme les murs, ils sont revêtus de formica blanc et soulignés de bandeaux d'acier inoxydable. La moquette « rose Lanvin » est frappée du sigle de la maison, redessiné par Michel Boyer. Chaque détail de l'installation a été étudié de manière à favoriser une utilisation aussi souple que possible de tous les volumes disponibles: les niches des parois peuvent recevoir, selon les cas, des caissons à tiroirs amovibles, des tablettes de verre ou des cadres d'acier avec tringles pour porte manteau; les joints entre les panneaux de formica comportent un rail qui permet d'accrocher à toutes les hauteurs les articles exposés. Au fond, Michel Boyer a ménagé un coin-repos dont les parois de glace teintée transposent dans une ambiance estompée les formes et les couleurs du décor et celles des foulards, des flacons, des sacs, des bijoux qui y sont présentés.

1 Une vitrine sur la rue Boissy d'Anglas. Devant les stores à lamelles verticales (Sipsol), un foulard de Bernard Devaux, modéliste de Lanvin. Michel Boyer a fait exécuter spécialement les radiateurs chromés, de forme très allongée, qui constituent un élément original dans le décor du magasin (Seurat-Deschamps). 2 La façade sur le faubourg Saint-Honoré. Le pilier de pierre de taille et les baies vitrées sont encadrés d'un bandeau en acier Uginox. Un écran, également en acier inoxydable, sépare les deux étages. On voit, au rez-de-chaussée, la succession des niches-présentoirs en formica blanc mat, serties de baguettes d'acier. Au premier, devant les stores blancs (Sipsol), une présentation de foulards de Bernard Devaux (l'ensemble de l'installation a été réalisé par l'entreprise générale Dennery).



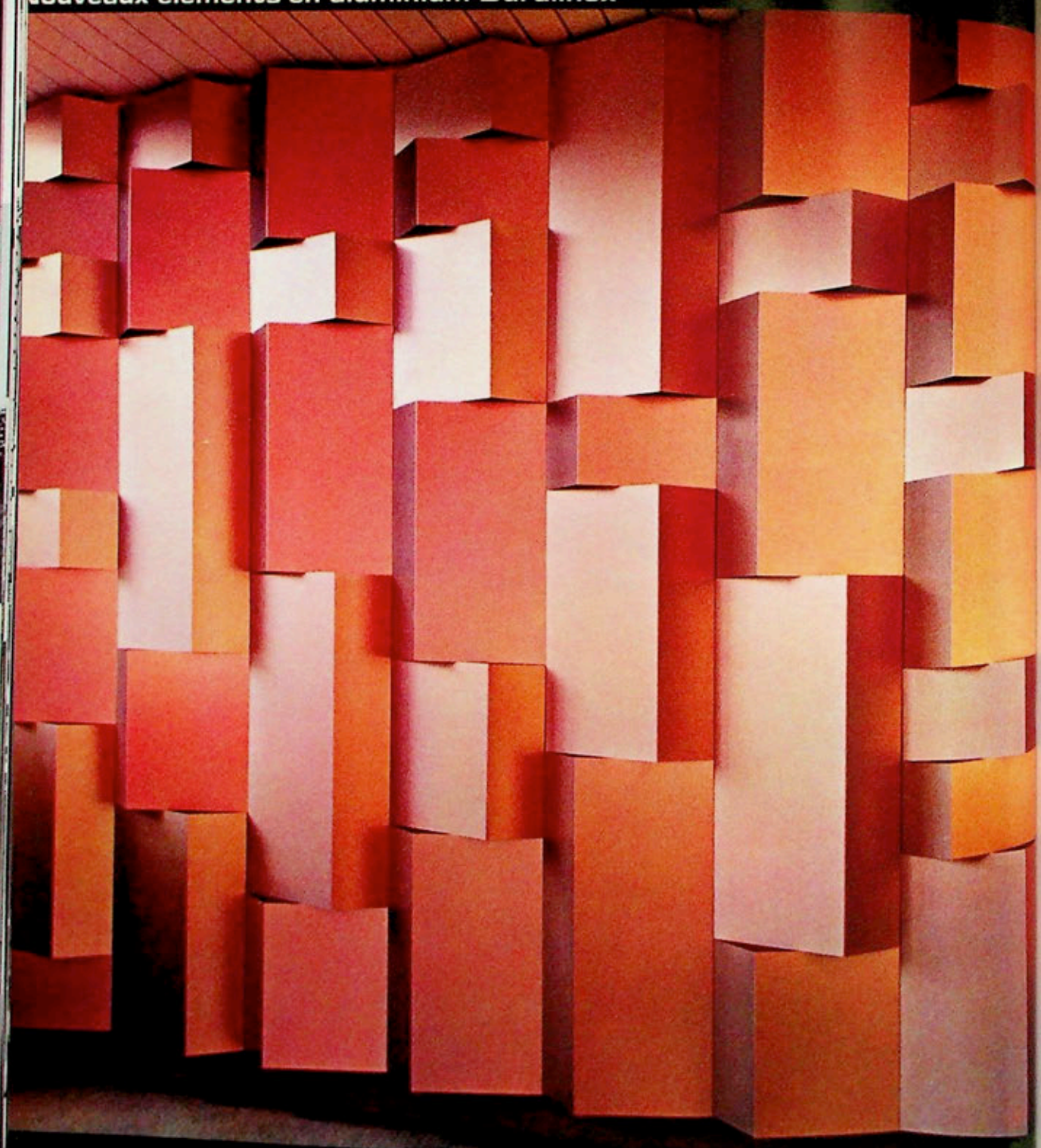
1 La porte d'entrée avec le sigle de Lanvin, en acier inoxydable, formant poignée, et, au fond, les alvéoles blanches avec les caissons amovibles à tiroirs, qui peuvent être remplacés par des tablettes de verre en étagères ou des caches métalliques pour porte manteau. Des spots métalliques encastrés (Jomo) éclairent chaque alvéole. Derrière le plafond de staff, détaché des murs, des tubes fluorescents montés sur gradateurs créent une ambiance lumineuse d'intensité réglable (Jullien Frères). 2 Un autre aspect du magasin. La paroi gauche du pilier comporte un miroir, celle de droite une vitrine où sont disposés des bijoux de M. Whal, l'un et l'autre cernés d'un bandeau d'acier inoxydable. Les foulards, à droite, sont présentés sur un système d'espaliers en acier inoxydable. Les sacs, à gauche, sont suspendus à des crochets insérés dans les joints métalliques des panneaux de formica. La moquette qui couvre le sol a été dessinée par Michel Boyer (Derache-Constant, fabricant-éditeur; mise en place: R.T.S.). Le sigle de Lanvin s'y détache sur un fond rouge clair.



1 La rampe de l'escalier est un bandeau d'acier Uginox qui épouse exactement la succession des marches et des paliers. Entre les parois de formica, un rail métallique permet de fixer des éléments d'éclairage. La moquette, ici, est rose uni. La paroi externe de l'escalier est peinte en blanc laqué (Thomas et Harison). **2-3** Le coin-repos, à l'extrémité du magasin donnant sur la rue Boissy d'Anglas. Sur les parois de glace teintée (Parsol Saint-Gobain), à mi-hauteur, des miroirs clairs, ronds et carrés. Le sol est recouvert de la même moquette que le magasin. Michel Boyer a dessiné la banquette d'angle dont la structure d'acier est garnie de boudins de cuir havane. Entre les deux sièges, au fond, un élément bas en formica blanc. Près de la vitrine (sur la photo ci-dessous) un tabouret en acier inoxydable de Michel Boyer (Rouve).

FUTURAL 2000

Nouveaux éléments en aluminium Duralinox



CEGEBAT GP

département ALUSICC DECORATION

34, rue de la république - 93 - Montreuil-sous-Bois - Tél. 808-78-22

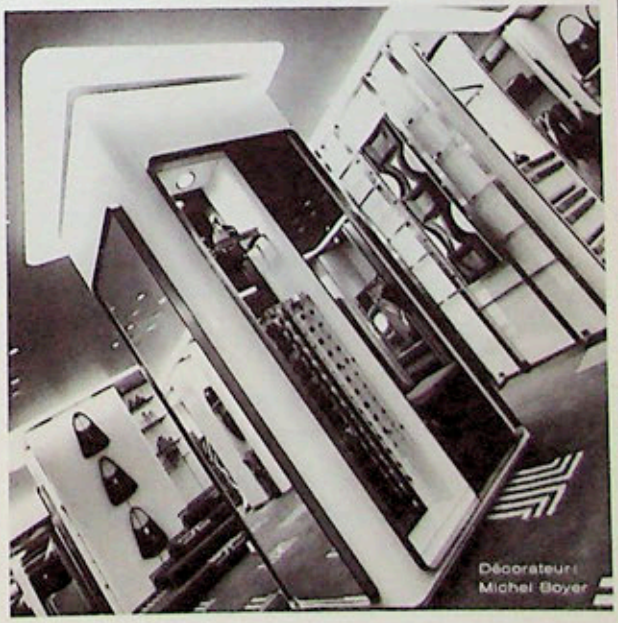
DENNERY

6, rue Moreau Paris 12e Tél: 307 85 69

George V Boutique Pierre Cardin Party II

Réalise les plus spectaculaires boutiques.

Olivetti Paris



Lanvin Paris

68 rue Bonaparte
Paris 6 - 326.30.81
ROUVE
mobilier - objets
tissus - décoration

créations de
Michel Boyer

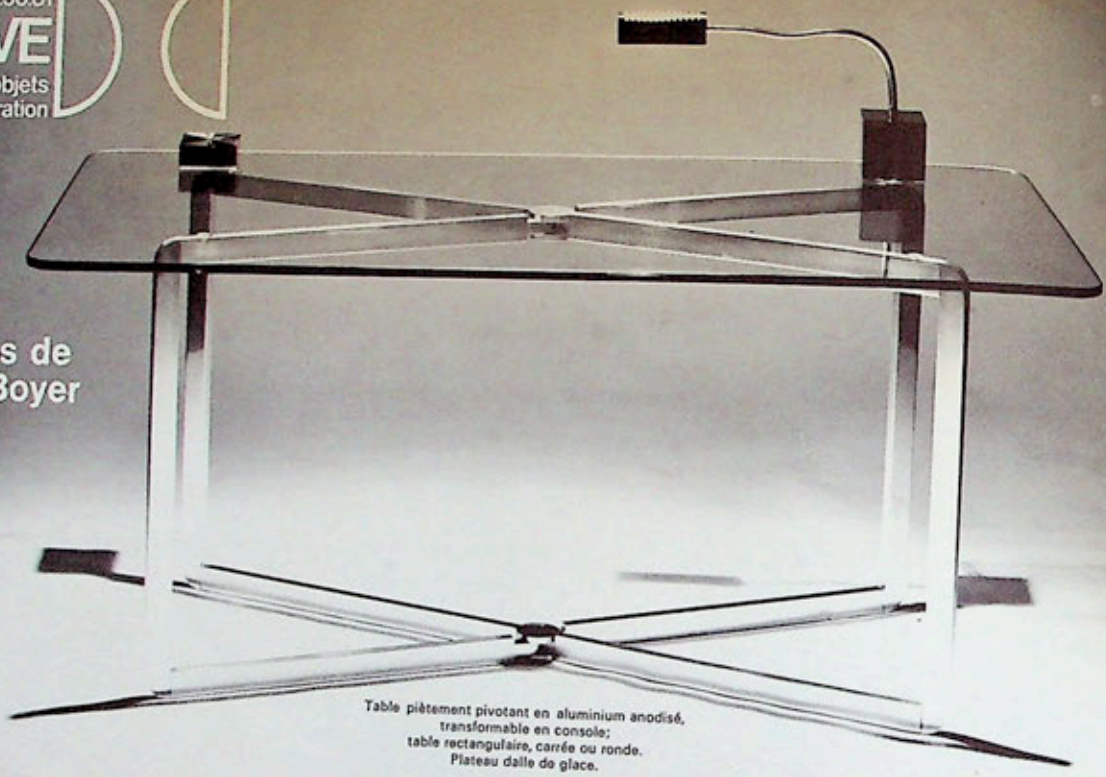


Table piètement pivotant en aluminium anodisé,
transformable en console;
table rectangulaire, carrée ou ronde.
Plateau dalle de glace.

Diffusion province:

Intérieur International
32, rue de France - Nice

Galerie de Londres
25-27, allées Jean Jaurès - Toulouse

Galerie de Clèves
Rue Hoche - Nevers

THOMAS & HARRISON

Entreprise de peinture

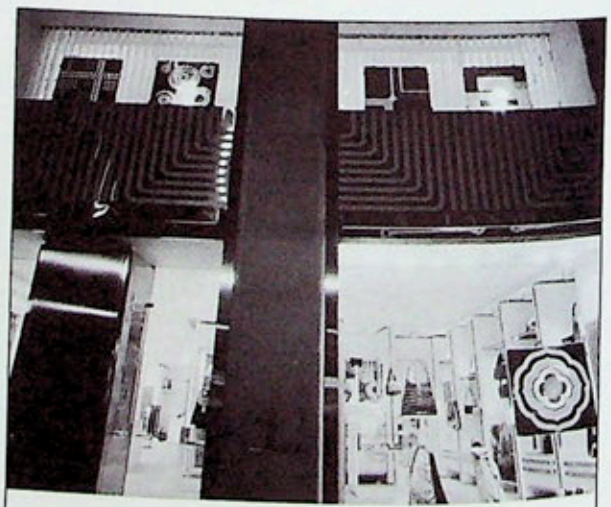
S.A. au capital de: 2.160.000 F

Départements spécialisés en:

- décoration
- entretien
- bâtiment neuf
- peinture industrielle

45, boulevard Victor Hugo – CLICHY (92)

Tél.: 737 78-60 et la suite.



L'ambiance lumineuse du Magasin Lanvin a été réalisée par:

JULLIEN FRÈRES

Entreprise Générale d'Installations électriques

5, rue de Stockholm
Paris 8e Tél: Lab. 83.86

Le décorateur Michel Boyer de Rebeval a dessiné la maquette (coloris spécial rose Lanvin) pour la boutique Lanvin, Faubourg Saint-Honoré. Les travaux ont été exécutés par R.T.S.

DERACHE-CONSTANT *fabricant et éditeur, 91, rue du Colisée, 59, Lys-les-Lannoy, spécialiste de moquettes compartiments Jacquard, s'est chargé de la fabrication.*

R.T.S. *entreprise de revêtements et tapis de sol, 39, rue Victor-Hugo, 93, Pantin, 845.21.01.*

Autres réalisations de l'entreprise: Palais de l'Elysée • Association Professionnelle des Banques • Prévention routière • Groupe Drouot • Chaîne Korrigan • George V.

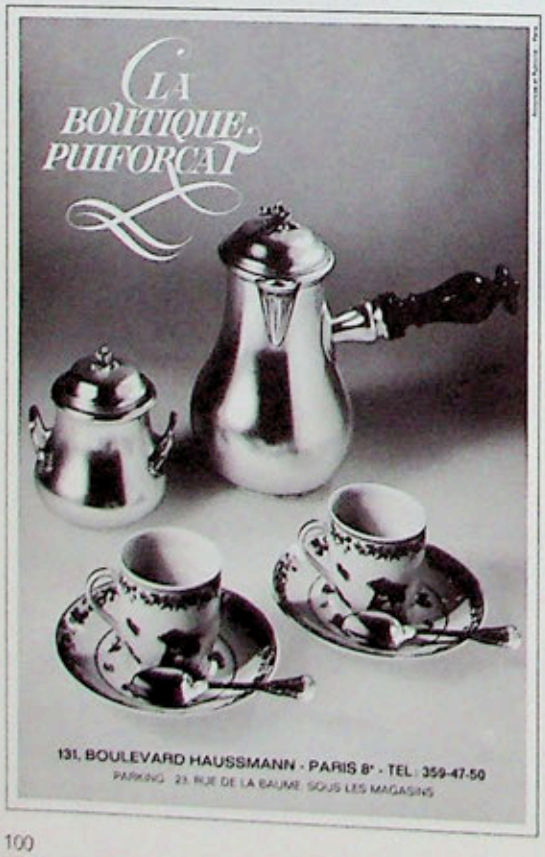
GALERIE REGENCY

Membre du Syndicat National des Antiquaires Français

Exceptionnelle paire de bergères de librairie d'époque Sheraton en acajou gainé de cuir corail circa 1790.

MEUBLES ET SIÈGES D'ÉDITION
45, rue du Bac 222-41-40

ANTIQUITÉS
63, rue du Bac 548-33-10

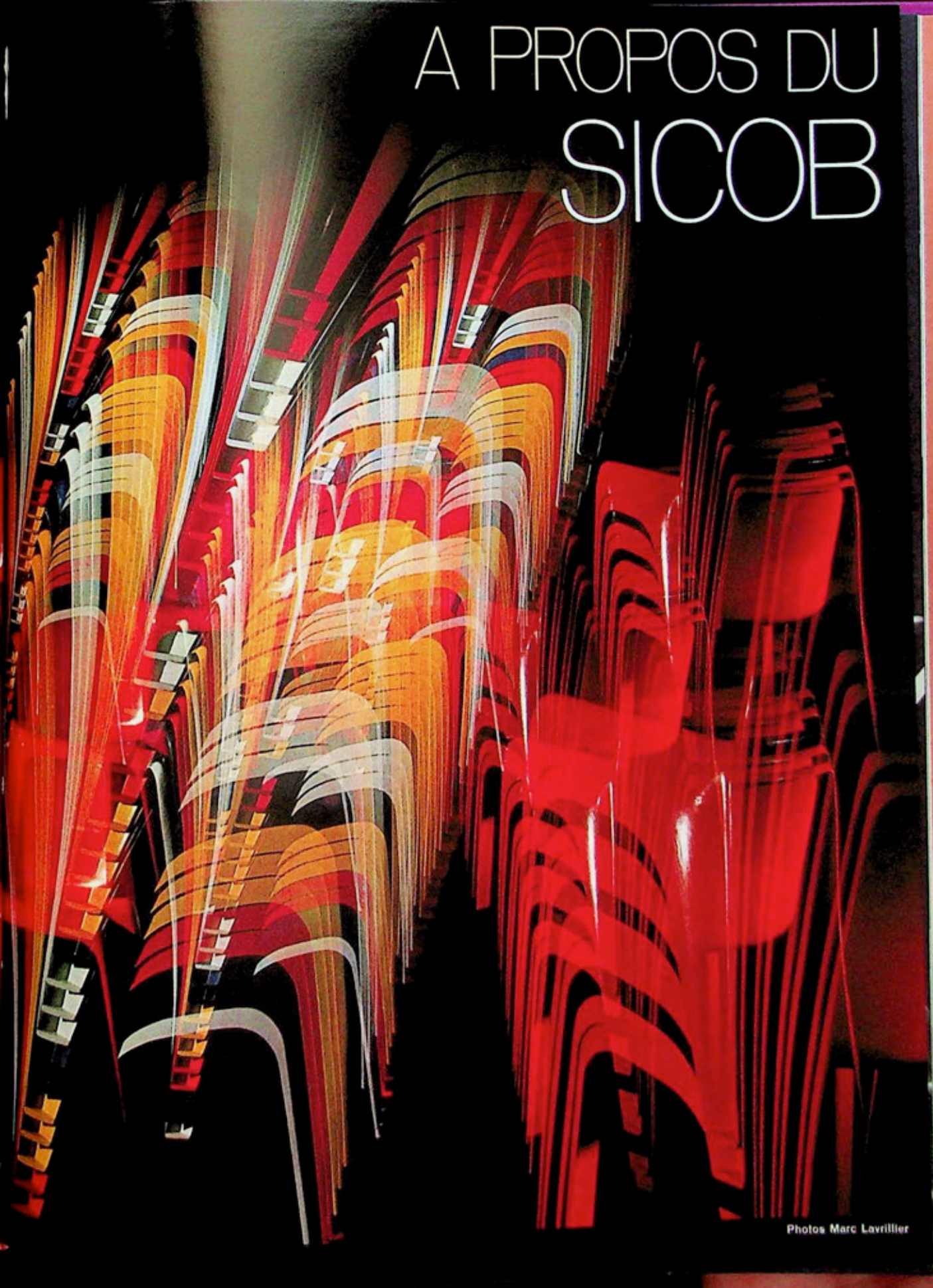


Cloisons amovibles de Knoll International France (procédés Jasinski).

Knoll International France 268 bd St-Germain Paris 7. Tél : 551 73-59

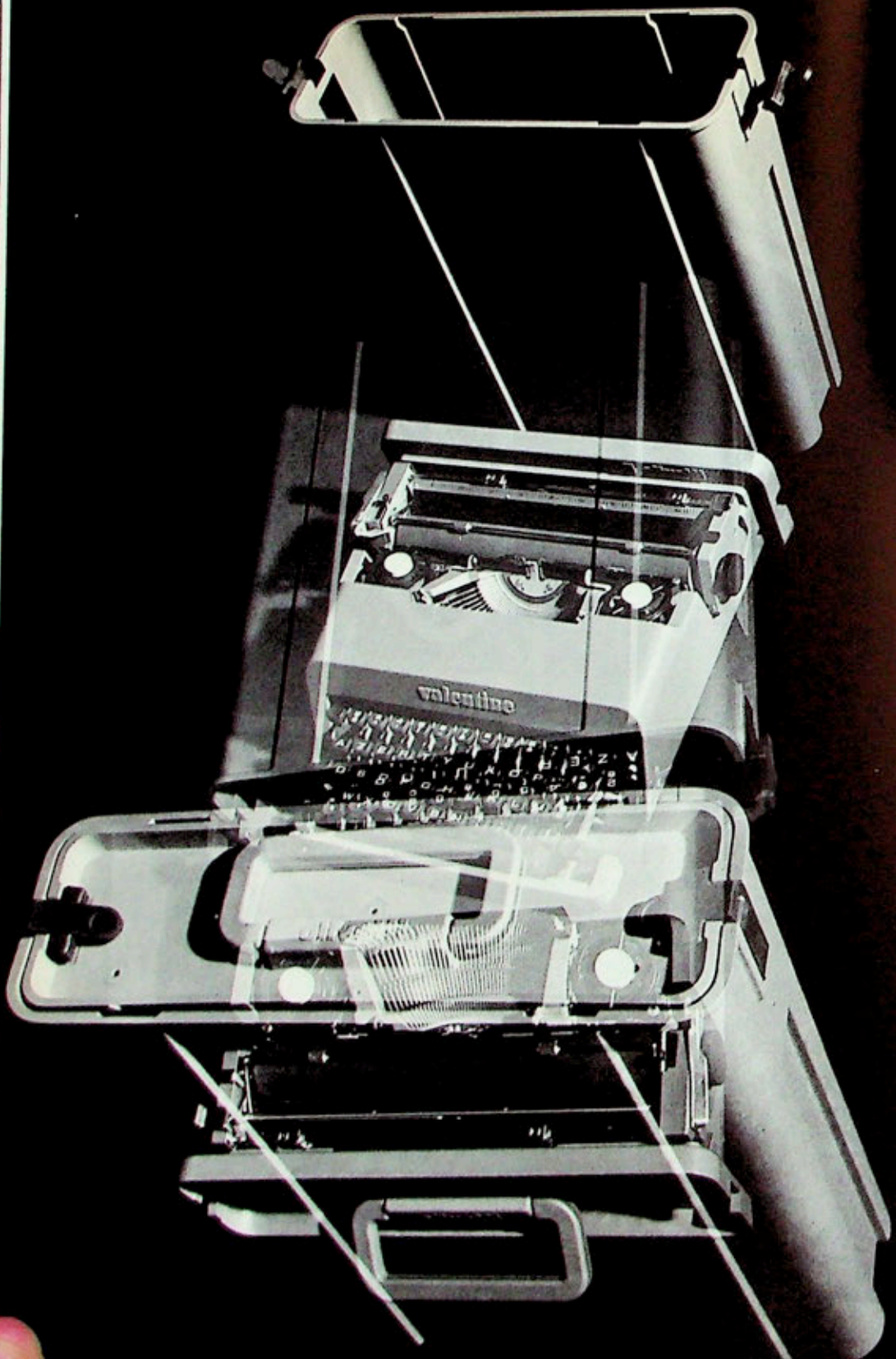
Chaises en résine de polyester moulées d'un seul bloc, incassables, résistant aux agents atmosphériques, lavables. Les couleurs standard (blanc cassé, noir, rouge, bleu et jaune) ne peuvent s'altérer. 80 chaises peuvent être contenues dans 1 m³. Création Bofinger, diffusion à Paris: Meubles & Fonction, 135 Bd Raspail, et Mobilier Fonctionnel et Industriel, 55 rue de la Glacière.

A PROPOS DU SICOB



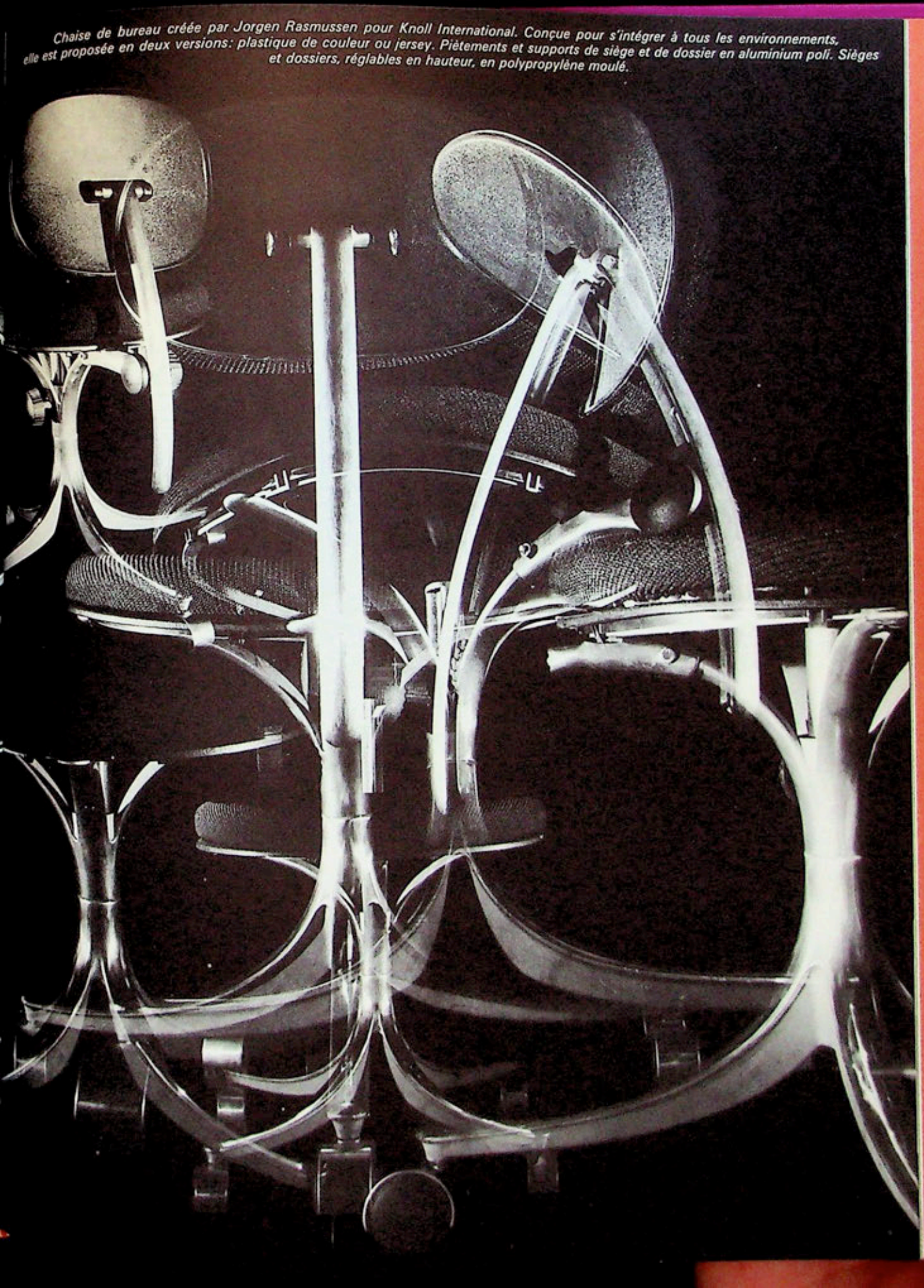
Photos Marc Lavrillier

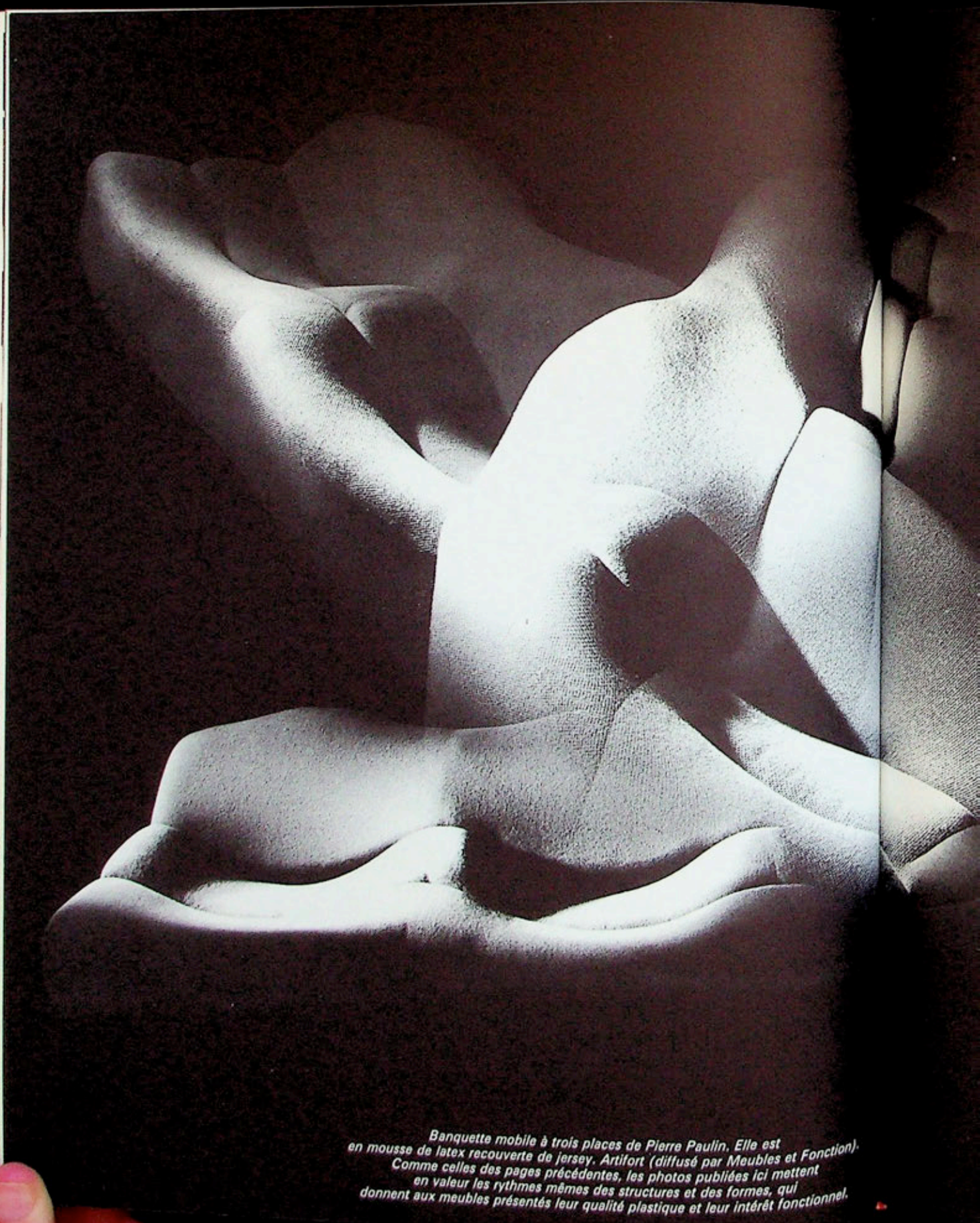
« Valentina », nouvelle machine à écrire portative d'Olivetti. Elle est carrossée de rouge, ainsi que son étui en plastique, conçu comme une gaine rigide.



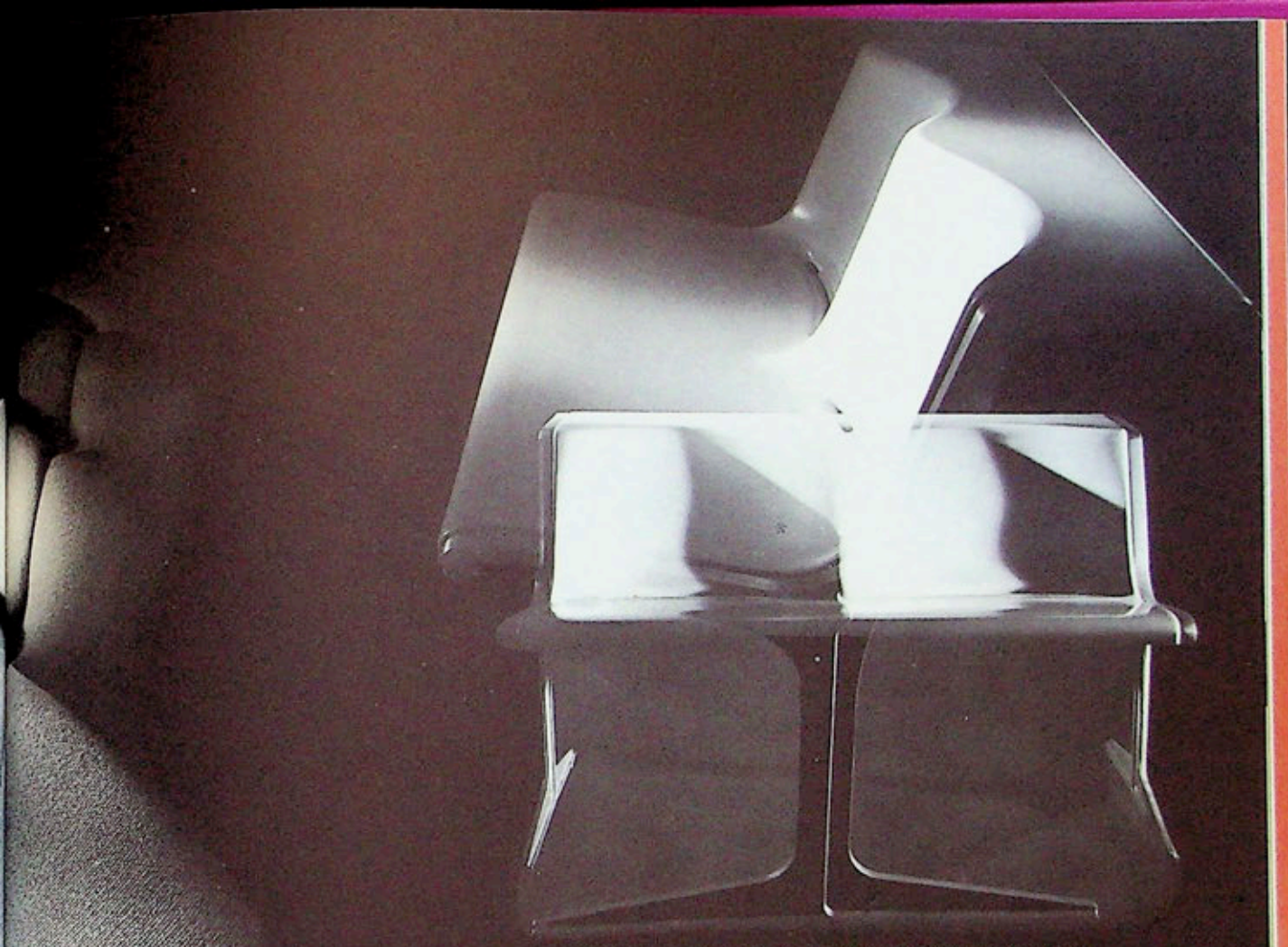
Chaise d
elle est propose

Chaise de bureau créée par Jorgen Rasmussen pour Knoll International. Conçue pour s'intégrer à tous les environnements, elle est proposée en deux versions: plastique de couleur ou jersey. Piètements et supports de siège et de dossier en aluminium poli. Sièges et dossiers, réglables en hauteur, en polypropylène moulé.

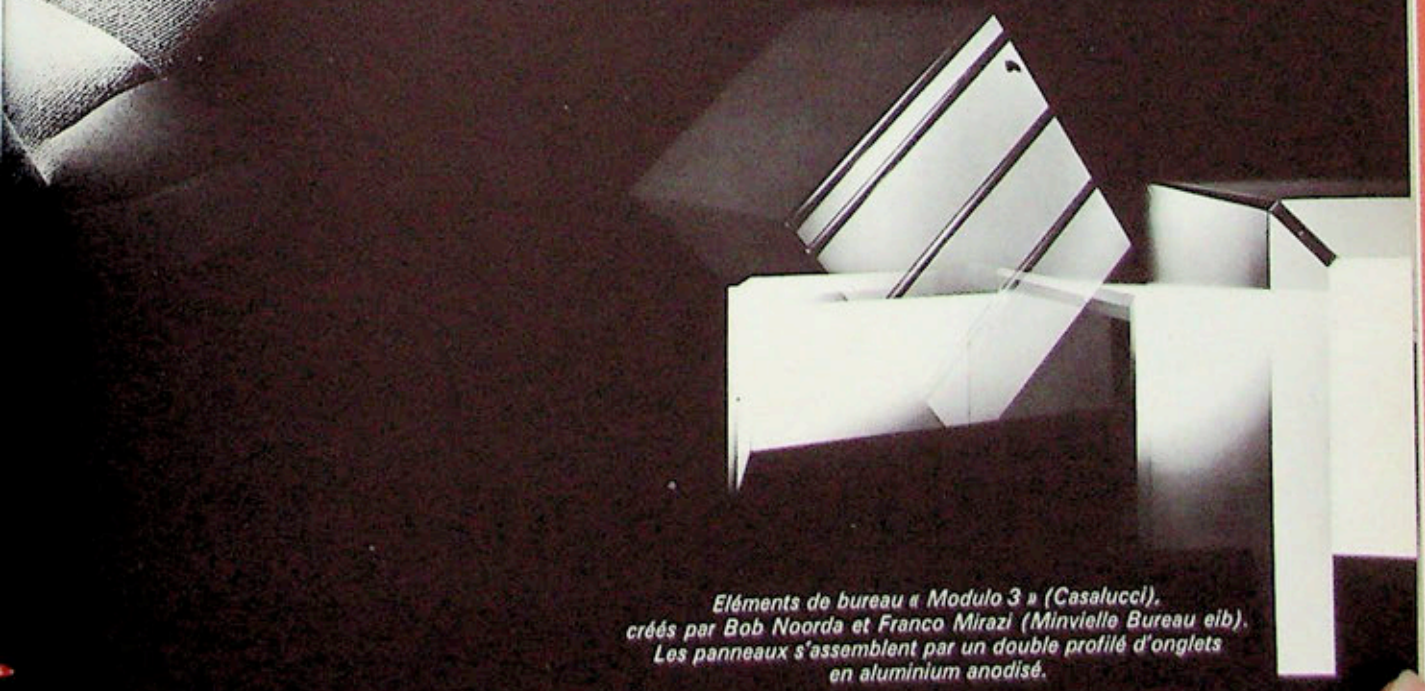




Banquette mobile à trois places de Pierre Paulin. Elle est en mousse de latex recouverte de jersey. Artifort (diffusé par Meubles et Fonction). Comme celles des pages précédentes, les photos publiées ici mettent en valeur les rythmes mêmes des structures et des formes, qui donnent aux meubles présentés leur qualité plastique et leur intérêt fonctionnel.



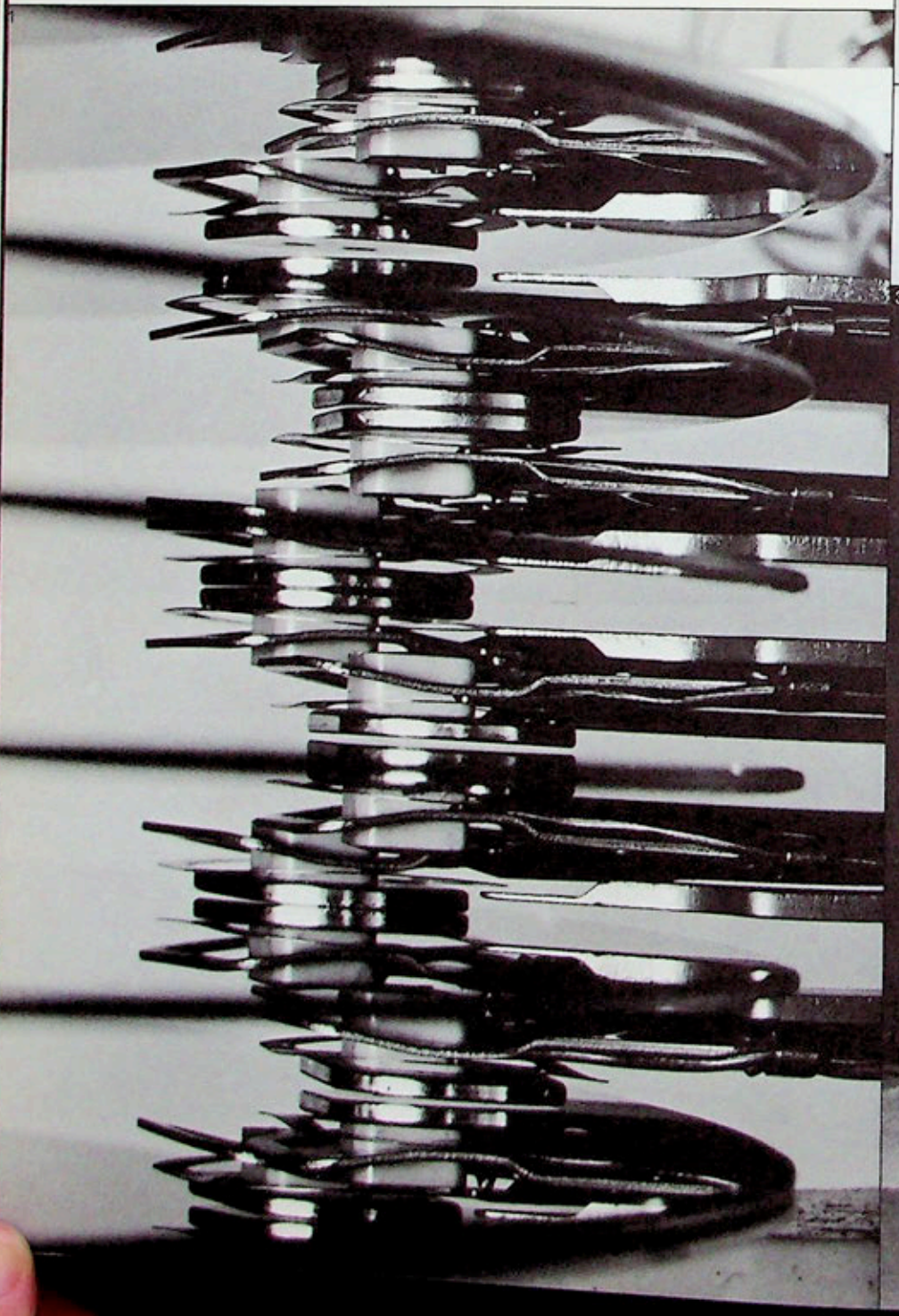
Cette banquette en polyester renforcé de fibre de verre est constituée d'éléments juxtaposables à piètement d'aluminium. Elle existe en gris perle et gris métallisé. Fabriquée par la Maison Wilkham, elle est diffusée par Formes Nouvelles.

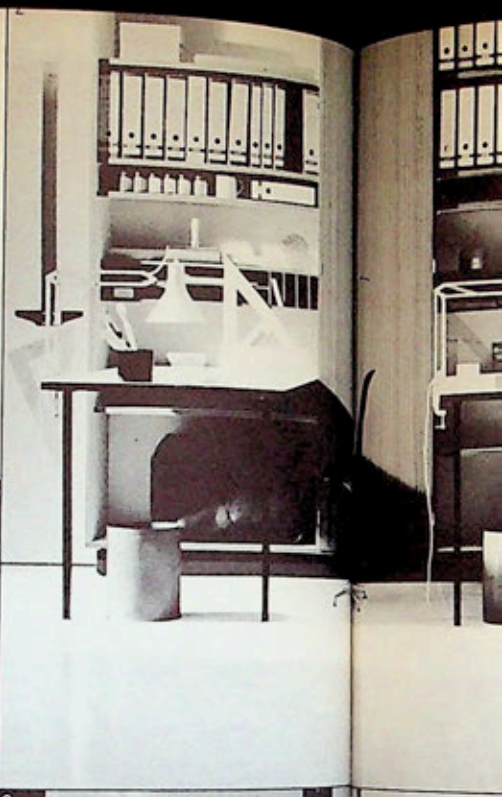


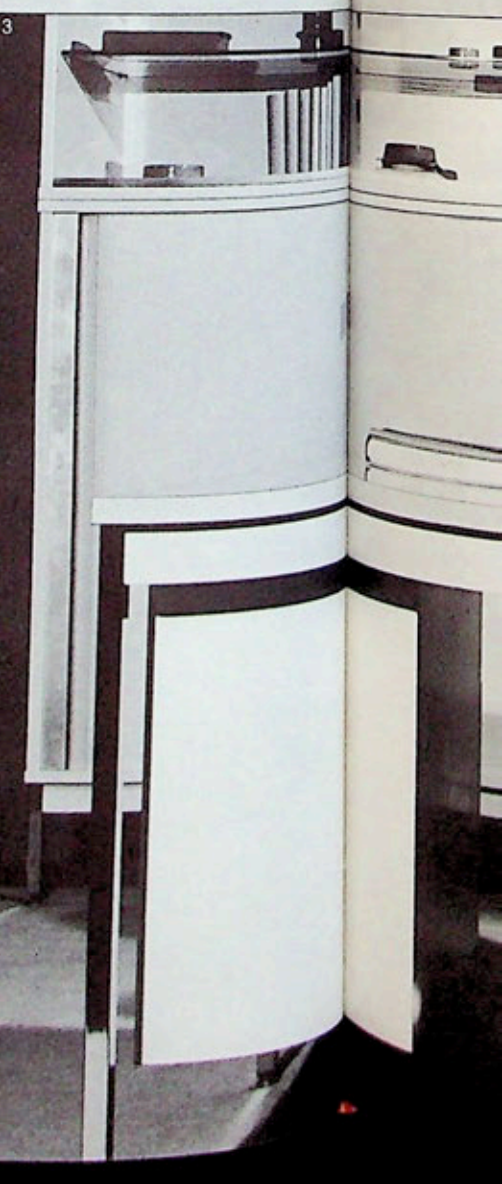
Eléments de bureau « Modulo 3 » (Casalucci), créés par Bob Noorda et Franco Mirazi (Minvielle Bureau eib). Les panneaux s'assemblent par un double profilé d'onglets en aluminium anodisé.

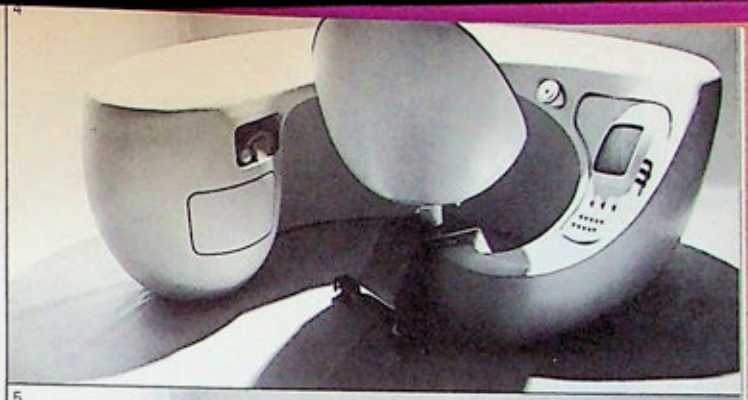
A PROPOS DU SICOB

1 Gros plan d'une tête de lecture de mémoire à disque I.B.M. **2** *Ensemble de bureau en teck, composé d'éléments B.M.Z., offrant la possibilitté de nombreuses combinaisons. Création: bureau d'étude Behr, fabriqué par Erwin Behr. Diffusion générale I. Sarfati.* **3** *La gamme « Expanform » dans la collection « Mobilier National » éditée par T.F.M. a été conçue pour une organisation rationnelle du travail administratif et une utilisation logique de l'espace disponible. Dessinés, ainsi que le bureau (E. 1000), par Jacques Sandoz, les éléments, ici en bois laqué blanc, se font aussi en acajou naturel ou teinté, sur pieds d'acier chromé ou laqué. L'ensemble comprend des rayonnages, rangements et vitrines à tablettes de bois, de glace ou de métal, des blocs pour dossiers suspendus et un vestiaire (à droite).* **4-5** *Créé par le sculpteur Maurice Calka, Grand Prix de Rome, à la demande de Leleu-Deshays, ce bureau en plastique moulé, qui rompt délibérément avec la conception traditionnelle de la table de travail, n'en répond pas moins aux exigences fonctionnelles les plus complexes: il peut être équipé d'un circuit électronique comprenant notamment téléphone spatial, téléphone-exterphone, interphone en duplex lié au circuit de télévision, etc. La mise au point en a été réalisée par le sculpteur avec le bureau d'études Leleu-Deshays.*



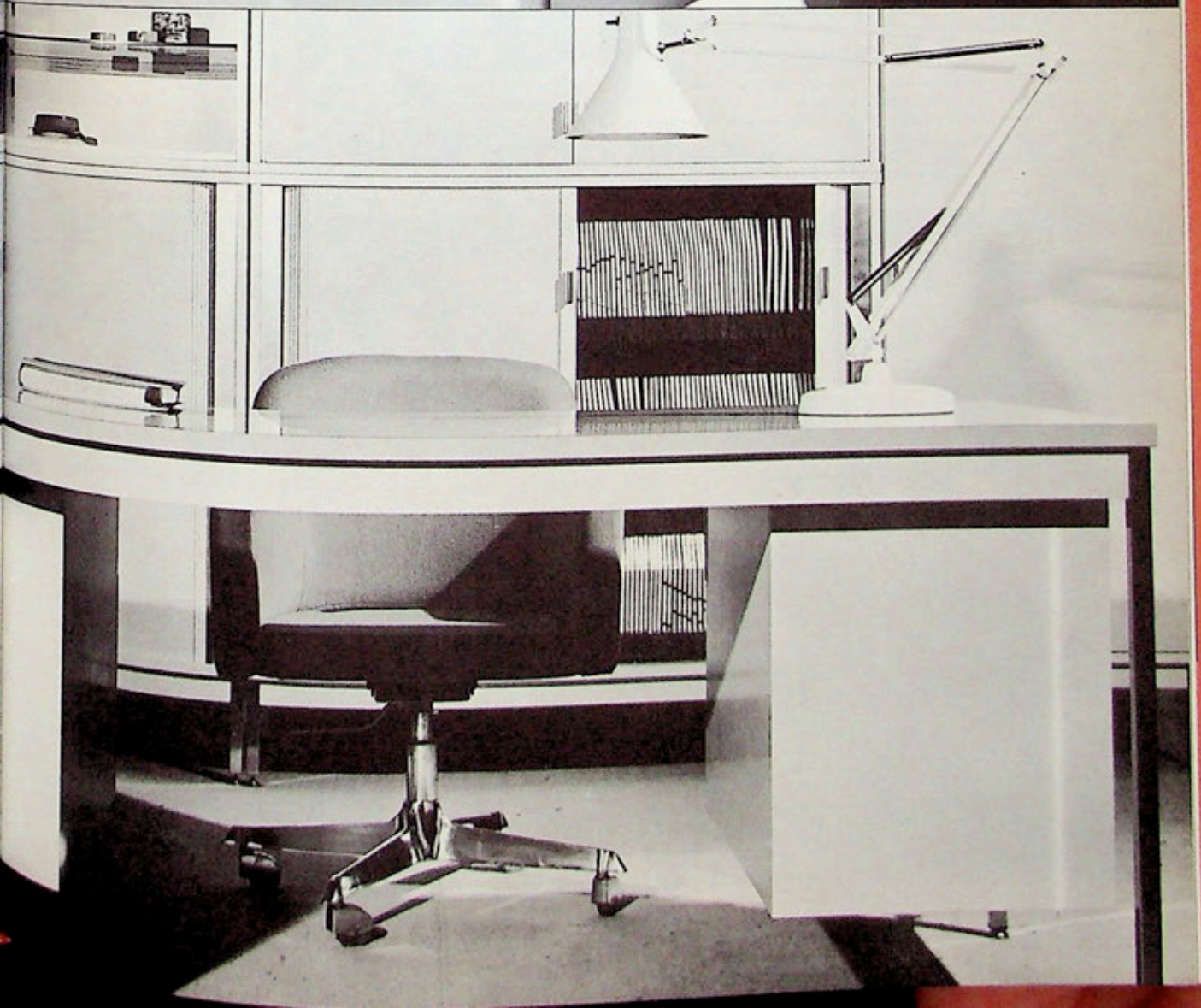






4

5



BAJ chez PICASSO
18 novembre - 15 janvier
GALERIE CREUZEVAULT
9, av. Matignon, Paris 8e Bal: 36-35

MINIATURES CILICIENNES

Suite de la page 9

sentiment interne. Le *Crucifiement* (fig. 14) représenté dans un Evangéliaire peint pour le prince Vasak a une grande force d'émotion: la Vierge défaillante est soutenue par ses compagnes, Jean se penche sous le poids de sa douleur, des anges éplorés volent vers le Christ aux formes puissantes. Les artistes de cette école emploient de préférence les tonalités soutenues, ils cherchent à rendre l'effet chatoyant des étoffes en changeant brusquement les couleurs et ils leur donnent plus d'éclat au moyen de fins traits d'or. Ces peintres ont aussi dû connaître des peintures occidentales. Dans l'*Annonciation* peinte en 1287 (fig. 19), le geste précieux de la Vierge, la manière dont son manteau est drapé évoquent les miniatures gothiques, et les contours de la partie écaillée du nimbe d'or laissent supposer qu'elle portait une couronne.

Cette période de l'extrême fin du XIIIe siècle est riche en expérimentations de toutes sortes. Dans l'*Entrée à Jérusalem* (fig. 20) l'attitude du Christ, le dessin de l'âne, suggèrent un mouvement tournant; les deux apôtres, à moitié cachés par la montagne, contribuent aussi à créer une certaine illusion de la profondeur, de même que la ligne légèrement en diagonale des femmes et des enfants qui s'élancent vers le Christ. Ce sont là des essais timides mais néanmoins intéressants du passage d'une vision plane vers une composition à trois dimensions. Moïse et Aaron et les bustes des prophètes entourent le cadre, rappelant le parallélisme, déjà signalé, entre le Nouveau et l'Ancien Testament.

Des innovations iconographiques s'ajoutent aux recherches stylistiques. Nous nous bornerons à en donner un seul exemple, celui de la *Descente aux Limbes* (fig. 24), image traditionnelle de la Résurrection, conçue ici d'une manière toute nouvelle. Adam, Eve et Abel, saint Jean-Baptiste, David et Salomon et, de plus, plusieurs autres justes sont massés dans l'ouverture d'une grotte qui figure l'enfer. Le Christ tire violemment Adam, vieillard aux formes lourdes, aux longs cheveux, qui semble trébucher dans sa hâte de suivre le Sauveur. La vulgarité même des traits de plusieurs personnages révèle un art plus soucieux d'un certain réalisme que d'un idéal de beauté mesurée.

Le décor ornemental de tous ces manuscrits est d'une grande richesse et variété. Des motifs géométriques et floraux ornent les Tables des Canons (fig. 21). Des oiseaux courent dans les rinceaux, ils sont perchés sur les arbres et les plantes stylisées dessinés dans les marges, ou sont affrontés aux côtés d'un motif central au dessus du rectangle. Des sphinges couronnées et adossées ou des animaux réels forment parfois les chapiteaux des colonnes. Dans les compositions des Tables des Canons, des Têtes de chapitres et des ornements marginaux, qu'on trouve presque à chaque page des Evangéliaires, les peintres ont donné libre cours à leur fantaisie. Des oiseaux, des quadrupèdes et même des têtes humaines remplacent les feuilles des rinceaux entrelacés (fig. 23). Les lettres zoomorphiques sont employées de plus en plus souvent. Comme par le passé l'initiale de chaque évangile est formée par le symbole de l'évangéliste — l'exemple reproduit montre le bœuf, symbole de Luc — mais on y voit en outre d'autres lettres constituées par des oiseaux, des poissons et différents quadrupèdes. Des formes imaginaires se mêlent aux feuillages de l'ornement marginal d'un autre manuscrit: des têtes de dragons, la gueule largement ouverte (fig. 22), une tête humaine à trois faces. Dans la tête de chapitre, des lions à la crinière dressée rappellent des bronzes chinois. La sûreté du dessin, la variété des motifs, la richesse du coloris et l'harmonie des compositions font de ces pages ornementales une des meilleures réussites des peintres arméniens.

L'art cilicien du XIIIe siècle est non seulement un des sommets de la miniature arménienne mais il constitue un chapitre important de l'histoire de l'enluminure médiévale. Les diverses tendances qui s'y manifestent sont les témoins d'un art vivant et original dont l'expression a varié selon les tempéraments des artistes, les uns recherchant davantage la grâce et l'élégance, les autres s'attachant à exprimer, dans un style plus vigoureux, les sentiments dramatiques. Sans entièrement rompre avec le passé ces artistes, hommes à l'esprit ouvert curieux de ce qui se passait autour d'eux, ont assujetti les thèmes traditionnels aux besoins d'une sensibilité plus vive.

LES BOUDDHAS-COLOSSES DE BÂMIYÂN

Suite de la page 35

a été obtenu par des cordes jalonnées de fiches en bois enfoncées dans le roc et par un mortier de chaux dissimulant cet artifice. Ayant servi de cible à de nombreuses reprises aux armées musulmanes et notamment à celle de l'empereur moghol Aurangzeb en 1667, ce n'est plus aujourd'hui qu'une ruine grandiose, à la face mutilée et au corps en grande partie dégradé. Mais au temps de sa splendeur, il devait être très impressionnant, tant par sa taille colossale que par la somptuosité de la couleur et de la dorure qui revêtaient son visage et son manteau. Ce qui justifie sa renommée dans le monde bouddhique du temps.

Comme plusieurs des grottes qui l'environnent, sa niche était décorée de peintures murales. Selon J. Hackin, celles-ci ne présentent aucune unité de style: « Celles qui décorent le sommet et les parois latérales de la niche, au-dessus des ressauts, sont encore fortement dépendantes de l'influence indienne [post-Gupta]. Les autres, c'est-à-dire les médaillons des ressauts et les bouddhas qui figurent immédiatement au-dessous, accusent déjà des traces d'influence iranienne. »

Bien qu'assez endommagées, ces peintures sont très évocatrices du style de Bâmiyân, héritier de traditions multiples et relais entre l'Iran hellénisé, l'Inde et le Turkestan chinois. La tradition indienne s'y manifeste à la fois dans les détails iconographiques, dans l'utilisation d'un trait souple accompagné d'un modelé discret, dans l'élongation des silhouettes et maintes caractéristiques de l'anatomie esthétique; beaucoup de ces éléments se retrouvent dans l'art du Turkestan (Sin-kiang) qui les reçut et qui transmit peut-être en retour la souplesse des écharpes flottantes.

Bâmiyân s'inscrit ainsi dans le développement de la civilisation du double continent eurasiatique. Charnière commerciale entre la Chine, l'Inde et l'Europe méditerranéenne, vallée sainte du bouddhisme, elle est devenue maintenant un point touristique. Son admirable paysage — dont furent tous épris les archéologues qui en ont ressuscité l'histoire — confère un attrait incontestable à ses ruines qui retracent encore, dans toute sa complexité, le passé tumultueux et magnifique de l'Asie centrale.

la
S
P
à l'
INTERFRANCO-ELVINGER
PI

lampes SON.T Philips

Les lampes SON.T au Sodium Haute Pression marquent une étape décisive dans l'histoire des sources d'éclairage. Voici enfin recréée la lumière dorée du soleil, une lumière chaude et gaie qui améliore le rendu des couleurs :

- haute efficacité lumineuse (100 lm/watt),
- flux constant,
- longue durée de vie,
- robustesse,
- économie...

jamais autant d'avantages n'ont été réunis en un seul type de lampe. Dans les usines, théâtres, magasins, supermarchés, garages, halls de grands départs... les lampes SON.T réinventent le jour.

à l'intérieur Philips réinvente le jour.

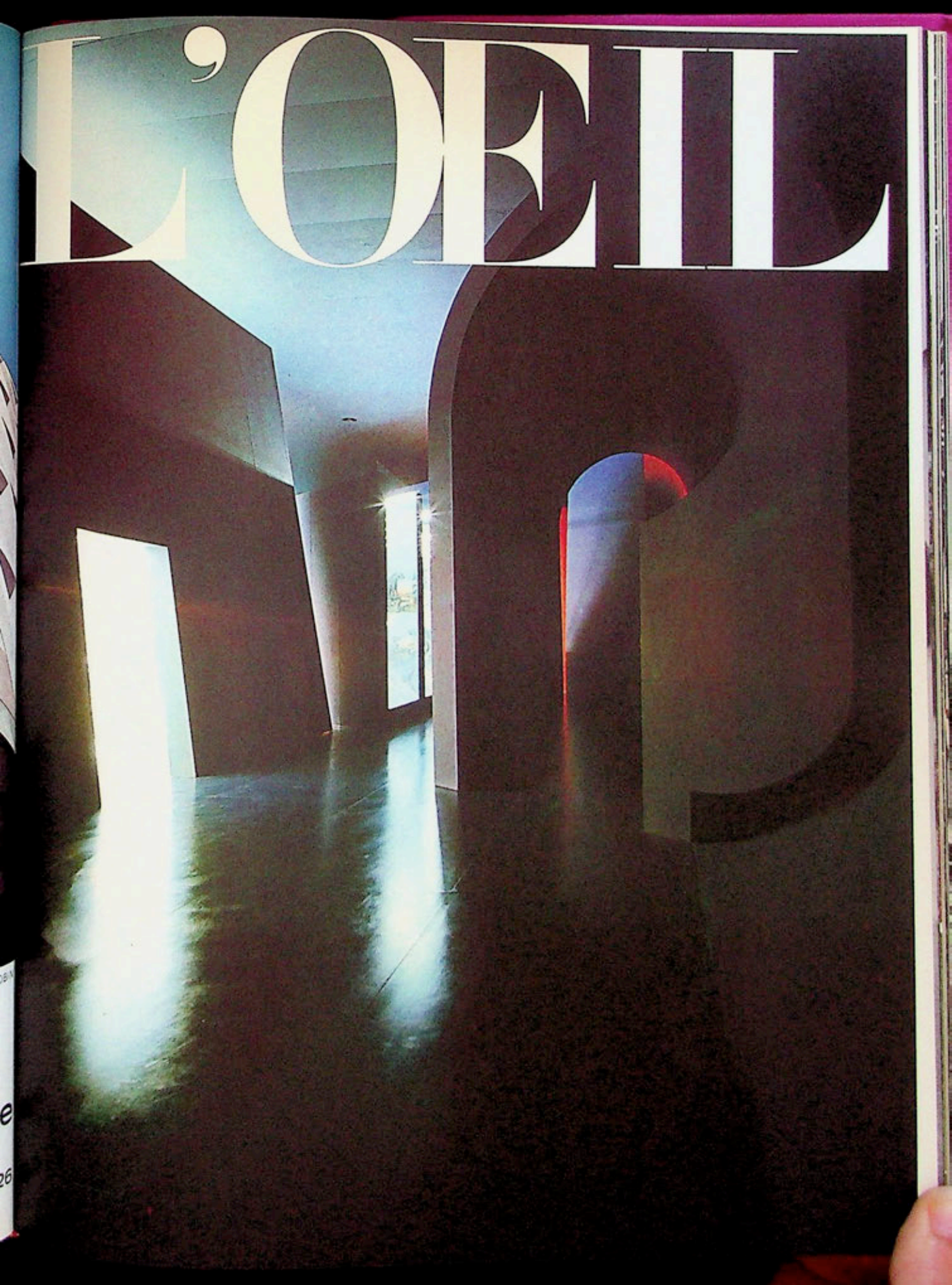
"Hippodrome de Vincennes - Hall du jardin d'hiver"

AÉROPORT DE PARIS_ROISSY EN FRANCE ARCHITECTES: MM. ANDREU - PRESTAT - ROBIN

art beton

études et préfabrication industrielle

rue des vœux saint-georges, 94-villeneuve-le-roi - tél. : 925-32-26


L'ŒIL

Les horizons sans limite.

La nouvelle ligne "Sécurit-horizon" offre des ensembles complets constitués de glace "Sécurit" pour portes, cloisons et vitrines de magasins, montés sur plinthes d'aluminium.

En choisissant l'aluminium anodisé naturel, ou teinté, elle permet de multiples possibilités d'assemblage et de combinaison de couleurs avec la glace claire, ou la glace filtrante "Parsol" (gris, bronze et vert) ou verre imprimé. L'étanchéité est assurée par balayettes incorporées.

Son montage est simple et rapide.

Tournée vers l'avenir, voici les horizons sans limite qu'ouvre la nouvelle ligne :

Sécurit[D]-horizon

SAINT-GOBAIN

Glaces et Verres Saint-Gobain
62, Bd Victor-Hugo - 92-Neuilly-s/-Seine
tél. : 722.03.07

La lumière donne vie,
beauté,
présence, sécurité

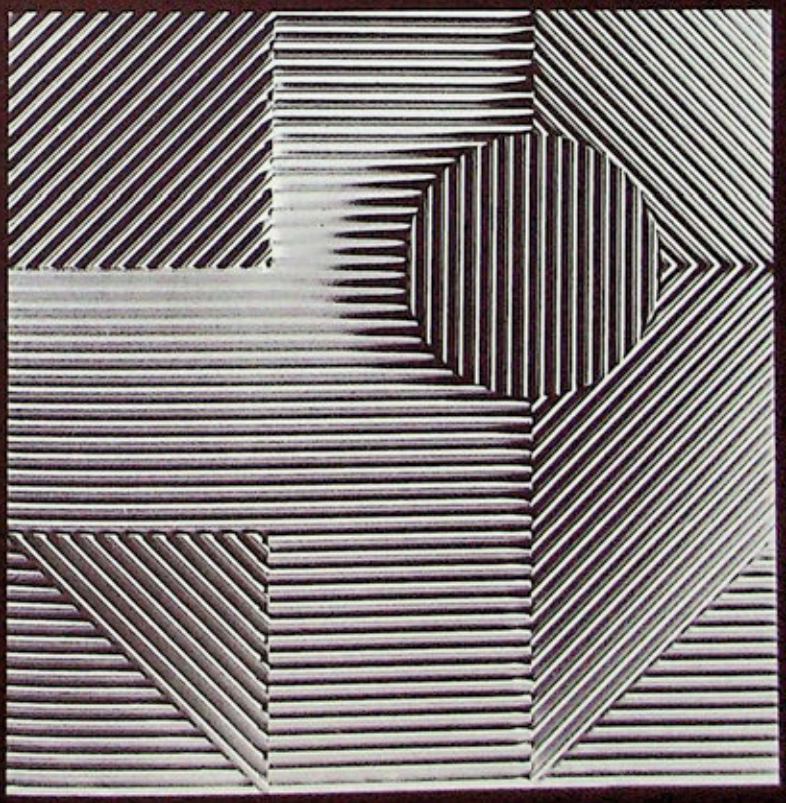
Construire est une œuvre d'art.
Cela exige la perfection,
la mobilisation de tous les moyens
d'expression à la disposition
de l'architecte. La lumière est l'un
de ces moyens, d'une importance
capitale. Notre domaine c'est
la lumière. Nous la connaissons bien,
sous toutes ses formes. Nous savons
la maîtriser, l'apprivoiser, la rendre
douce, violente, complice.

Mais nous avons besoin de vous
pour la faire vivre, sans vous trahir.

Notre compétence, fruit d'une longue
expérience, nos prestigieuses
références, et aussi, tout simplement,
notre passion pour la lumière, nous
les mettons à votre disposition.

Ecrivez-nous.

SYNERGIE



MAZDA Service Eclairage Bâtiment - 29 rue de Lisbonne PARIS 8e - Tél. : 522.72.60

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	DÉCEMBRE 1969	Nº 180

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. 326 03-94
Fondateurs: **G. et R. Bernier**
Directeur: **Georges Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'Œil de l'architecte: François Loyer
Mise en pages: Heide Jetter

Publicité
Odette-Hélène Gasnier
1, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. 633 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Marc Lavrillier: pages 2 à 6, 11 à 17, 31 à 41, 47, 54, 55, 59 à 62, 65 à 70, 73, 74 et 77
International Exhibitions Foundation: pages 18 à 22 – Françoise Masson: pages 24 à 29 et page 89 – André Morain: pages 43 à 49 – Jacques Primois: page 56 – U. Mulas: page 77 – Marc Vaux: page 84 – Chevojon: page 84 – Antique Trade Photographic Services Ltd: page 85 – Chris Marker: page 90 – Ciceri: page 92 – Gilbert Mangin: page 91 – J. P. Cade: page 92 – Clari: page 93 Imago dp: page 94 – R. Devart: page 95

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 7 à 10, 41, 57, 58, 63, 64, 71, 72, 75 et 76
Georges Pierre: page 42 – Jacques Primois: page 58 – Françoise Masson: page 87

Notre couverture
Structure créée par Gae Aulenti pour l'exposition « Olivetti, formes et recherches », actuellement ouverte au Musée des Arts Décoratifs (voir pages 66 à 93)

Notre prochain numéro
L'exposition Rembrandt au Rijksmuseum d'Amsterdam – Un carnet inédit d'Eugène Delacroix – La Fondation Gulbenkian – L'Inventaire, qu'est-ce que c'est? – Livres sur l'art – Décoration et formes nouvelles en Italie

Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—), G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne. Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me Possemiers, 6, Carré Gomand, Ohain (Bt). Tél (02) 53 14 18 CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500. — + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—) L'ŒIL, 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S.A., 33, avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

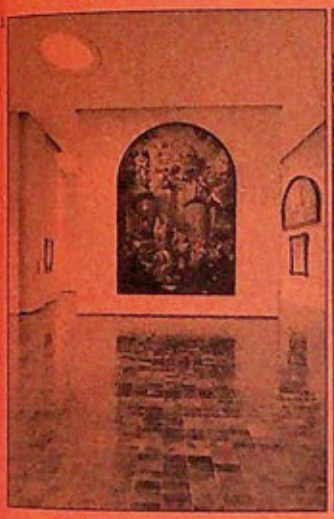
Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

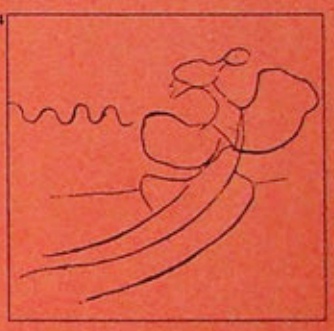
Somma

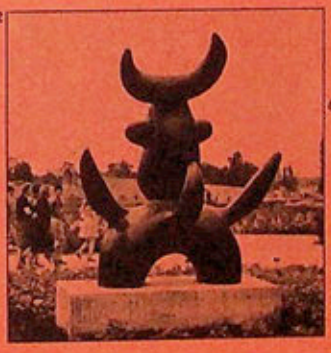
Sommaire

2 Le Pavillon de Flore et les nouvelles salles du Louvre
18 Dessins de Chatsworth, par J. Byam Shaw
24 Lautrec au Salon de 1894
30 Méréville, par O. Choppin de Janvry
42 Le C.N.A.C., sa définition, ses buts, ses réalisations. Une conversation au magnétophone entre Blaise Gautier, Germain Viatte et Jacques Putman

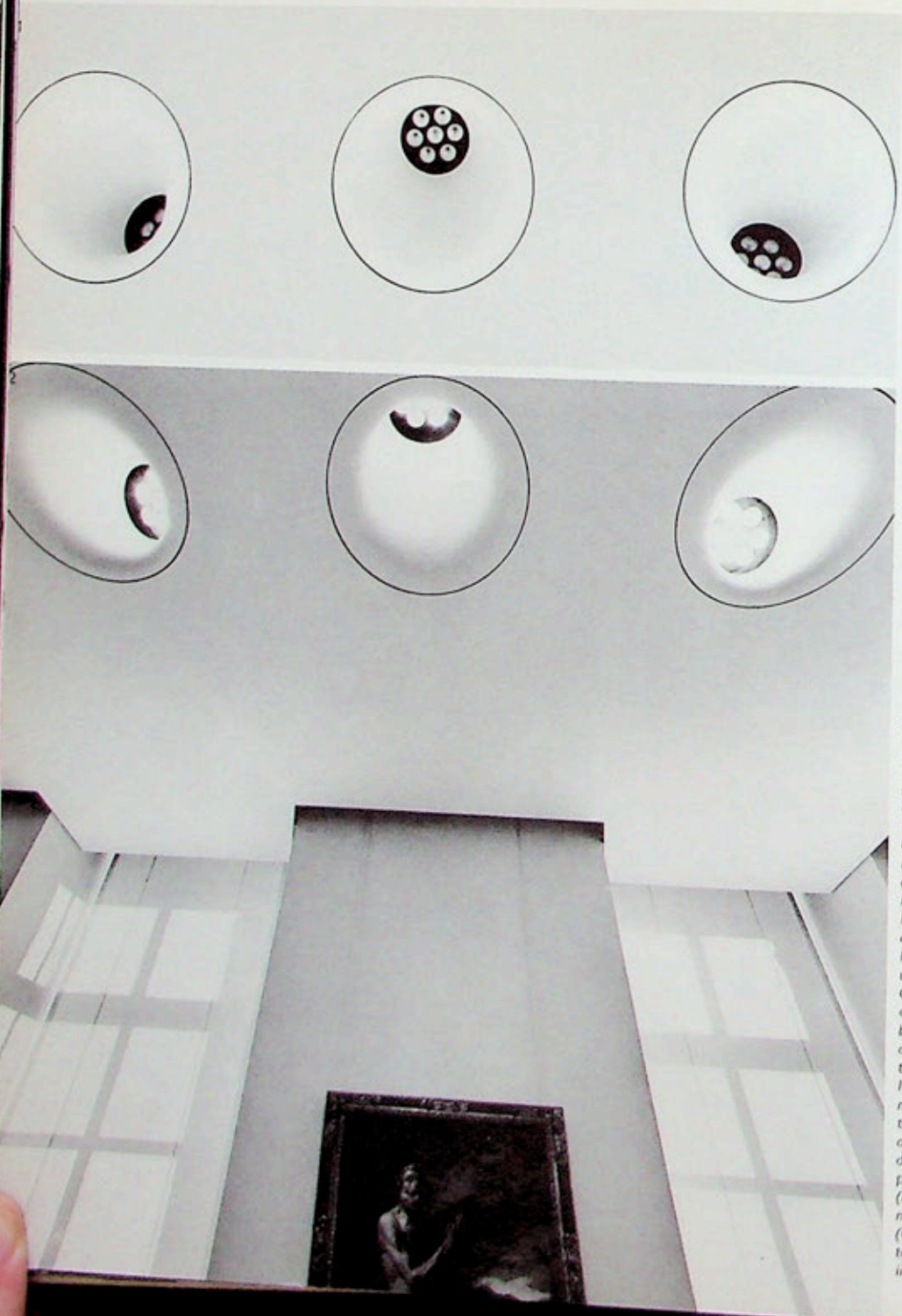
L'Œil du Décorateur
54 Une salle à manger néo-1925
60 L'appartement de Jeanne Moreau
66 Olivetti, formes et recherches, par François Loyer
78 Un « apartment house » à Venise
84 Beaux objets sur le marché
92 Cadeaux





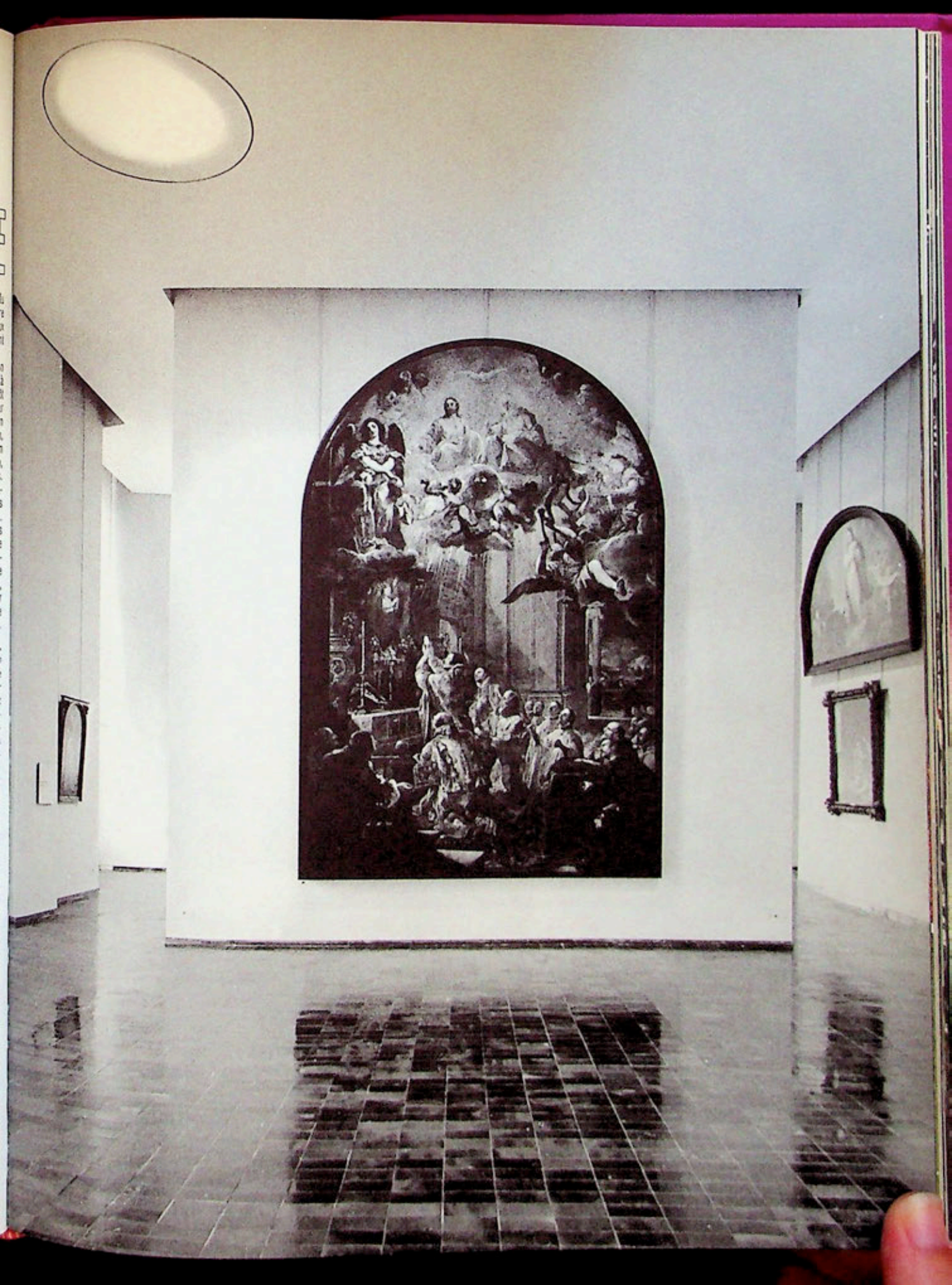


LE PAVILLON DE FLORE ET LES NOUVELLES SALLES DU LOUVRE



Dressé au bord de la Seine, à la jonction du Louvre et des Tuileries, le Pavillon de Flore a connu une histoire liée aux fastes, aux troubles et aux drames qui se déroulèrent dans l'un et l'autre palais.
Son architecture même a été modifiée selon les époques, pour être accordée tantôt à celle de la Galerie du Bord de l'Eau, tantôt à celle des Tuileries, dont il devait former l'extrémité méridionale dans la conception première de Philibert Delorme. Il est devenu, sous le Second Empire, après sa reconstruction par Lefuel, le pendant du Pavillon de Marsan, à la veille de la destruction des Tuileries. L'inauguration des salles de peinture espagnole, de pastels et de sculptures françaises l'intègre aujourd'hui définitivement au Louvre. Depuis le jour où Louis XVI quitta Versailles pour Paris, le 6 octobre 1789, le Pavillon de Flore et la partie attenante des Tuileries abritèrent les appartements royaux, puis ceux de l'empereur. Louis XVIII y succéda à Napoléon, lui rendit la place le 19 mai 1815, au retour de l'Ile d'Elbe, en quittant précipitamment le

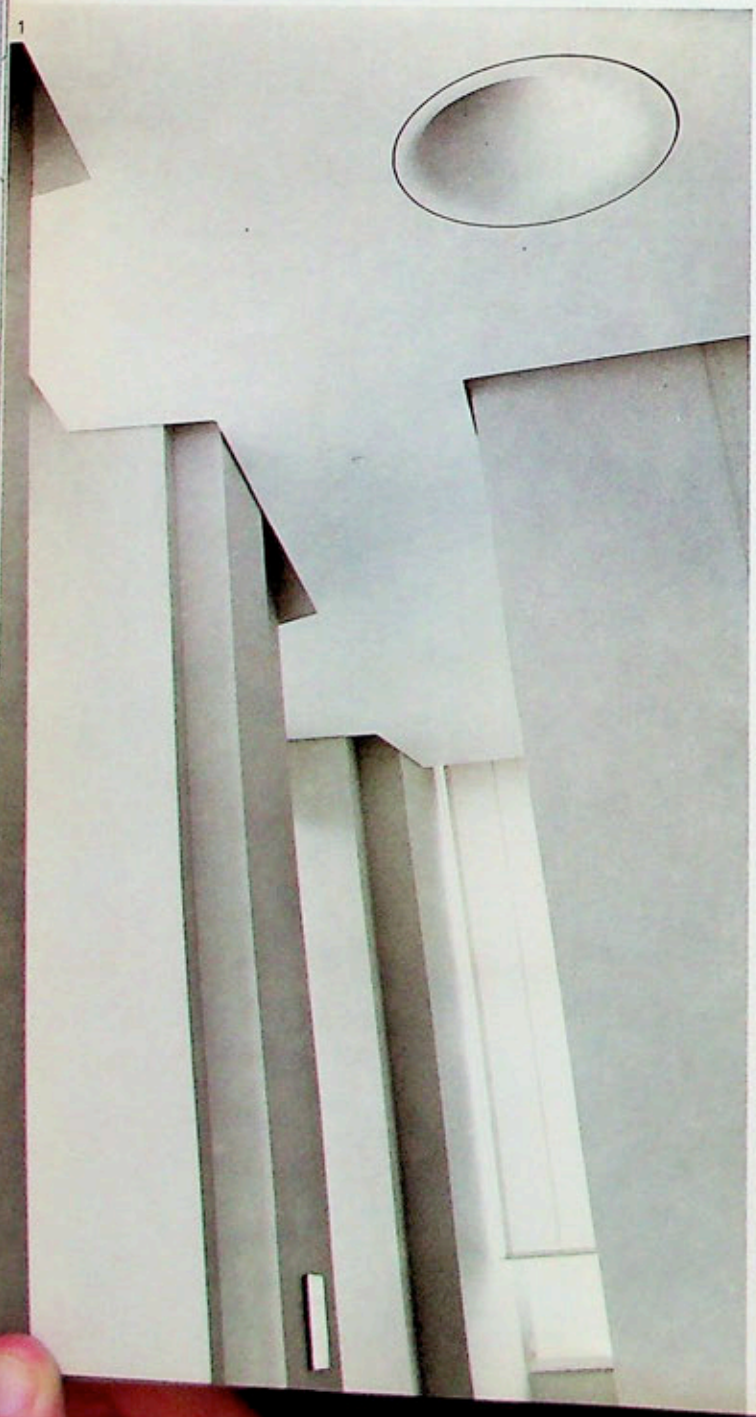
1-2 Les designers Monpoix, Motte et Paulin, chargés par M. Michel Laclotte, conservateur en chef, d'organiser les salles de peinture espagnole au Pavillon de Flore, ont mis au point pour l'éclairage une formule d'un grand intérêt muséographique : des calottes orientables, incorporées au plafond, reçoivent des lampes, également pivotantes, les unes fluorescentes, les autres blanches, d'un type nouveau étudié spécialement pour le Louvre (Philips), qui évite les inconvénients des lampes habituelles (coloration jaune, risque de chaleur trop élevée sur les tableaux). Le plafond de staff, libre des murs, souligne à leur sommet les structures verticales, dont il prolonge le rythme d'une salle à l'autre. L'intervalle entre le caisson et la paroi a permis d'autre part de dissimuler les rails portant les tringles d'accrochage. Le tableau dont on voit ci-contre la partie supérieure est le « Saint Paul ermite », de Ribera, œuvre de jeunesse annonçant le caravagisme qui marque la première période du peintre. 3 Dans la salle où les tableaux de Zurbaran, Ribera, Murillo, évoquent divers aspects du caravagisme espagnol, le grand tableau de Careño de Miranda prend une place à part, mais au tout premier plan. Chef-d'œuvre de l'artiste, signé et daté 1666, la « Fondation de l'ordre des Trinitaires » démontre brillamment que la « grande peinture » n'a pas disparu en Espagne après Velasquez. Cette photographie et celle des pages 4-5 expriment bien l'ambiance de sobriété, de clarté, qui assure une mise en valeur rigoureuse, mais saisissante des toiles exposées. Les murs sont revêtus d'un aggloméré de fins graviers de marbre dont les différentes teintes ont été attentivement dosées pour obtenir un blanc cassé, à peine gris (Murolax). Le sol est dallé de grès aux tons modulés dans les bruns gris et les violets rosés (Carré). Des stores de toile blanche (Belzacq) évitent la rupture que constituerait dans le volume intérieur la succession des hautes fenêtres.



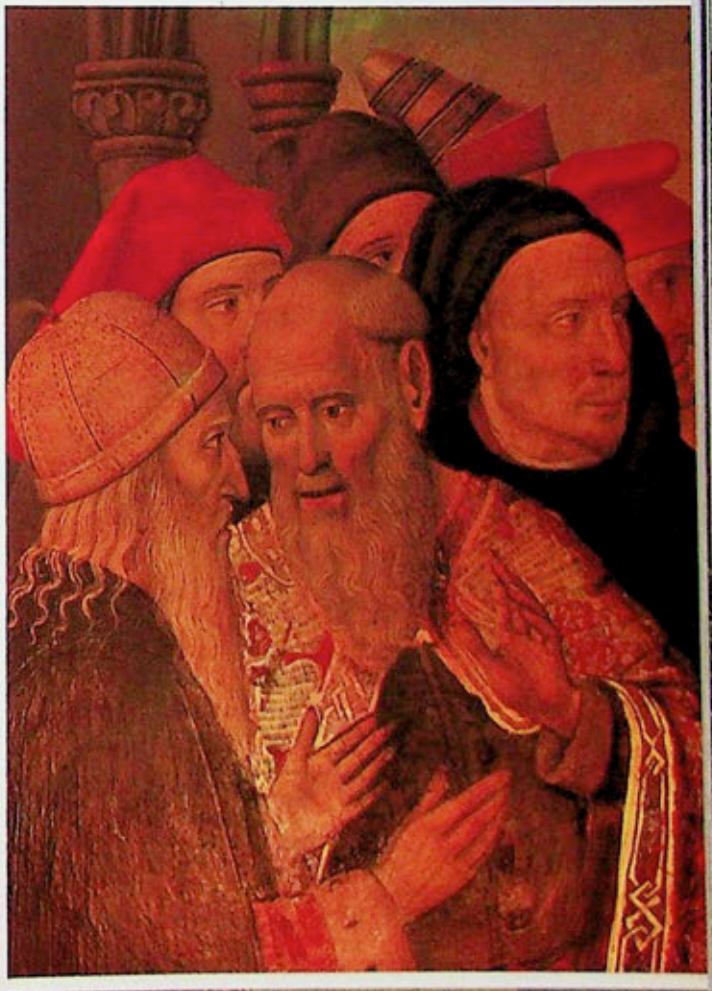
palais par le Pavillon de Flore, y revint cent jours plus tard et y mourut en 1824. Pendant la Restauration, les Parisiens opposaient au Pavillon de Flore qu'habitait « l'immortel auteur de la Charte » le Pavillon de Marsan, résidence du comte d'Artois, foyer de la réaction sectaire et du « parti-prêtre ».
Devenu roi, Charles X s'installe à son tour dans la partie sud des Tuileries. Il signe dans son cabinet du Pavillon de Flore les Ordonnances du 25 juillet 1830 dont les contrecoups devaient amener l'avènement de la Monarchie de Juillet. Et c'est encore dans le Pavillon de Flore que Louis-Philippe signe son abdication en 1848. Sous le Second Empire, le Palais des Tuileries brille d'une splendeur nouvelle. Le Pavillon de Flore, qui menace ruine, est entièrement reconstruit par Lefuel, et « harmonisé » avec l'architecture du Nouveau Louvre. Les contemporains le jugent « élégant et noble... grâce à la recherche et au style élevé que l'architecte a apporté dans les détails de la décoration ». A l'extérieur, les

1 et *3* *Pour la seconde partie de la Grande Galerie, où les Primitifs italiens viennent de prendre place (voir pages 8-9), M. Michel Laclotte a demandé aux designers d'étudier un type de vitrine qui puisse s'intégrer à la perspective de cet espace intérieur exceptionnel. Des essais multiples, en maquette et en grandeur réelle, ont abouti au choix de ces éléments cubiques dont les lignes strictes sont assouplies à l'intérieur par la courbure de la base et de la partie haute. Pour éviter la condensation, les glaces, pivotantes sur leur arête supérieure, sont libres du corps de la vitrine, éclairée en permanence. Celle que nous avons photographiée ici montre, sur la paroi de gauche, une « Vierge à l'Enfant » du Maître du Codex de saint Georges et le « Portement de Croix » de Simone Martini, sur la paroi de droite, deux panneaux singuliers, d'acquisition toute récente, dus à un élève de Simone Martini, peut-être avignonnais. « Saint Martin coupant son manteau » et « La Chute des Anges rebelles ».* *2* *Au Pavillon de Flore, dans la salle où Zurbaran fait face à Careño de Miranda, la paroi du fond groupe quatre toiles de premier ordre, dont le point commun est leur ascendance caravagesque. En bas, de gauche à droite, trois Ribera, « L'Adoration des Bergers », « Le Pied bot », « La Mise au tombeau »; au-dessus, « La Cuisine des anges » de Murillo.*

1 Détail de l'architecture et du plafond dans les salles espagnoles du Pavillon de Flore. 2 Entre deux fenêtres donnant sur les jardins du Carrousel, « La Reine Marianna », par Velasquez. Ce portrait fait face à celui de l'infante Marguerite, également de Velasquez, peint pour le Cabinet des Bains du Vieux Louvre en 1654, qui est, avec « Le Buisson ardent » de Collantes exposé près de lui, l'un des premiers tableaux espagnols entrés dans les collections royales françaises. 3 Un exemple d'accrochage dans la partie de la Grande Galerie vouée aux Primitifs italiens. Les conservateurs ont renoncé à la répartition traditionnelle, disposant les tableaux de moindres dimensions de part et d'autre des peintures plus importantes. Ici, les dominantes sont à l'extérieur, reliées par la « ligne mélodique » des petites prédelles. De gauche à droite: « Le Couronnement de la Vierge » et « Le Martyre des saints Côme et Damien », de Fra Angelico, une prédelle de Sano di Pietro sous le « Saint Antoine » du Maître de l'Observance, puis, avant le Sassetta de Borgo San Sepolcro un fragment de sa prédelle (voir fig. 6). Plus à droite, la suite de l'Ecole siennoise, avec une « Vierge à l'Enfant » de Neroccio di Bartolomeo Landi et « L'enlèvement d'Europe », de Francesco di Giorgio. 4 Jaime Huguet: « La Flagellation ». Œuvre essentielle du Moyen Age espagnol, ce tableau est venu rejoindre en 1967, dans la collection du Louvre, une autre peinture du grand maître catalan, « La Mise au tombeau », que le baron Taylor avait acquise en 1837 pour Louis-Philippe et qui demeura dans les réserves du Louvre, comme œuvre négligeable, lors de la restitution de la collection du roi à la famille d'Orléans. 5 Sassetta : « La délivrance miraculeuse des pauvres gens de Florence par le bienheureux Ranieri ». Comme la prédelle de Sassetta, ce précieux panneau (fragment du polyptyque de Borgo San Sepolcro) est protégé par un verre non réfléchissant dont la mise au point récente améliore de façon remarquable l'aspect et la visibilité des peintures anciennes.



3



trois éléments pr
frontons sculptés
Carpeaux, dont l
façade dominant
sont à peine ach
de 1870, Sedan,
ratrice doit à se
Par le Pavillon d
Galerie – dont
peine – puis le
Germain-l'Auxerr
L'histoire des Tu
die du 23 mai 18
ce n'est qu'un é
bre. Il est à peu
grâce aux poutre
la charpente de
de Lefuel. Les
faites peu à peu
reste des Tuileri
cipal s'y installe
tableaux célébra
Puis le Ministère
session.
Après des année
née, le Pavillon
Louvre. Mais ava
libérés au plan
du musée, il faut
partitions, vrais
aménagés pour
Il faut ensuite re
en tenant compt
turales, des con
proprement dit,
doivent y prendr
des dessins en h
le prolongement
ture française a
niveau, l'esprit d
tecte en chef, a
semble aux point
valeurs responsa
des pastels fra
exposée en per
celui d'un « cab
M. Pierre Pradel
présentation « r
traditionnelle de
clotte au contrai
problèmes compl
plus scrupuleuse
tant les solutions
contemporain. A
Monpoix, Motte
d'autre part l'am
terie (voir pages
espagnoles des
d'une grande se
portes du vieux
« climat » délibé
conservateur, et
tion ont pensé
sainte Thérèse d
Philippe II. Il e
espagnoles du
tableaux religieu
exceptionnels, qu
Il est certain auss
d'austérité et de
la bonne mise e
bleaux exposés.
blanc-gris d'un

1-2 Carpeaux : « L
de l'Opéra et esq
de Carpeaux est se
plus difficilement
Pavillon de Flore.
voilées de tulle,
décor où son élan
la mettre à l'abr
temps, il était so
près de l'admirat
toute sa liberté et

trois éléments principaux de ce décor sont les frontons sculptés par Franceschi, Cavelier et Carpeaux, dont la « Flore » prend place sur la façade dominant la Seine. Les aménagements sont à peine achevés lorsqu'arrive la guerre de 1870, Sedan, la chute de l'Empire. L'impératrice doit à son tour quitter les Tuileries. Par le Pavillon de Flore, elle gagne la Grande Galerie — dont on retrouve la clef à grand peine — puis le Louvre et la grille de Saint-Germain-l'Auxerrois où l'attend une voiture. L'histoire des Tuileries prend fin avec l'incendie du 23 mai 1871. Pour le Pavillon de Flore, ce n'est qu'un épisode particulièrement sombre. Il est à peu près épargné par les flammes, grâce aux poutrelles de fer qui ont remplacé la charpente de bois dans la reconstruction de Lefuel. Les réfections essentielles sont faites peu à peu tandis qu'on démolit ce qui reste des Tuileries. En 1879, le Conseil Municipal s'y installe, on accroche aux murs des tableaux célébrant la Révolution de 1789. Puis le Ministère des Finances en prend possession.

Après des années de lutte pacifique et acharnée, le Pavillon de Flore est enfin rendu au Louvre. Mais avant d'intégrer les locaux ainsi libérés au plan de réorganisation générale du musée, il faut encore le libérer des cloisons, partitions, vrais et faux plafonds qu'on avait aménagés pour les bureaux du ministère. Il faut ensuite redistribuer le volume intérieur en tenant compte des nécessités architecturales, des communications avec le Louvre proprement dit, et surtout des œuvres qui doivent y prendre place: pastels du Cabinet des dessins en haut, peinture espagnole dans le prolongement de la Grande Galerie, sculpture française au rez-de-chaussée. A chaque niveau, l'esprit change, et M. Lahalle, architecte en chef, a adapté sa conception d'ensemble aux points de vue des différents conservateurs responsables. Pour l'admirable série des pastels français, qui sera désormais exposée en permanence, l'accrochage est celui d'un « cabinet d'amateur » de naguère. M. Pierre Pradel a opté également pour une présentation « rafraîchie », attentive, mais traditionnelle des sculptures. M. Michel Laclotte au contraire a choisi de résoudre les problèmes complexes de la muséographie la plus scrupuleuse et la plus efficace en adoptant les solutions qu'offre aujourd'hui le design contemporain. A sa demande, les décorateurs Monpoix, Motte et Paulin, qui poursuivent d'autre part l'aménagement de la Grande Galerie (voir pages 6-9) ont créé pour les salles espagnoles des structures et des volumes d'une grande sobriété qui constituent, aux portes du vieux Louvre, un changement de « climat » délibéré et peut-être brutal. Le conservateur, et les auteurs de cette réalisation ont pensé sans doute à la cellule de sainte Thérèse d'Avila plus qu'à la cour de Philippe II. Il est vrai que les collections espagnoles du Louvre comptent plus de tableaux religieux, notamment des primitifs exceptionnels, que de tableaux de Velasquez. Il est certain aussi que la première impression d'austérité et de rigueur est vite effacée par la bonne mise en valeur de chacun des tableaux exposés. Ils se détachent sur le fond blanc-gris d'un aggloméré de poussière de

2

1-2 Carpeaux: « La Danse ». Groupe provenant de l'Opéra et esquisse. L'œuvre la plus célèbre de Carpeaux est sans doute celle qui a trouvé le plus difficilement sa place dans les salles du Pavillon de Flore. Entre les deux hautes fenêtres voilées de tulle, elle semble prisonnière d'un décor où son élan se brise. Mais puisqu'il fallait la mettre à l'abri des ravages de l'air et du temps, il était normal qu'elle soit exposée ici, près de l'admirable ébauche, qui garde, elle, toute sa liberté et sa force.

marbre, et sous u
au point est une
intéressante: le
murs, incorpore
où sont fixées des
tantes, dont les
autres fluorescen
un dosage précis
dence et de la c
grands stores b
fenêtres, un sol
tons modulés da
les violets, défin
introduire la rup
éléments « décor

1 Carpeaux: déta
Détail. Avant l'ar
musée. Le regroup
tion, l'élément mo

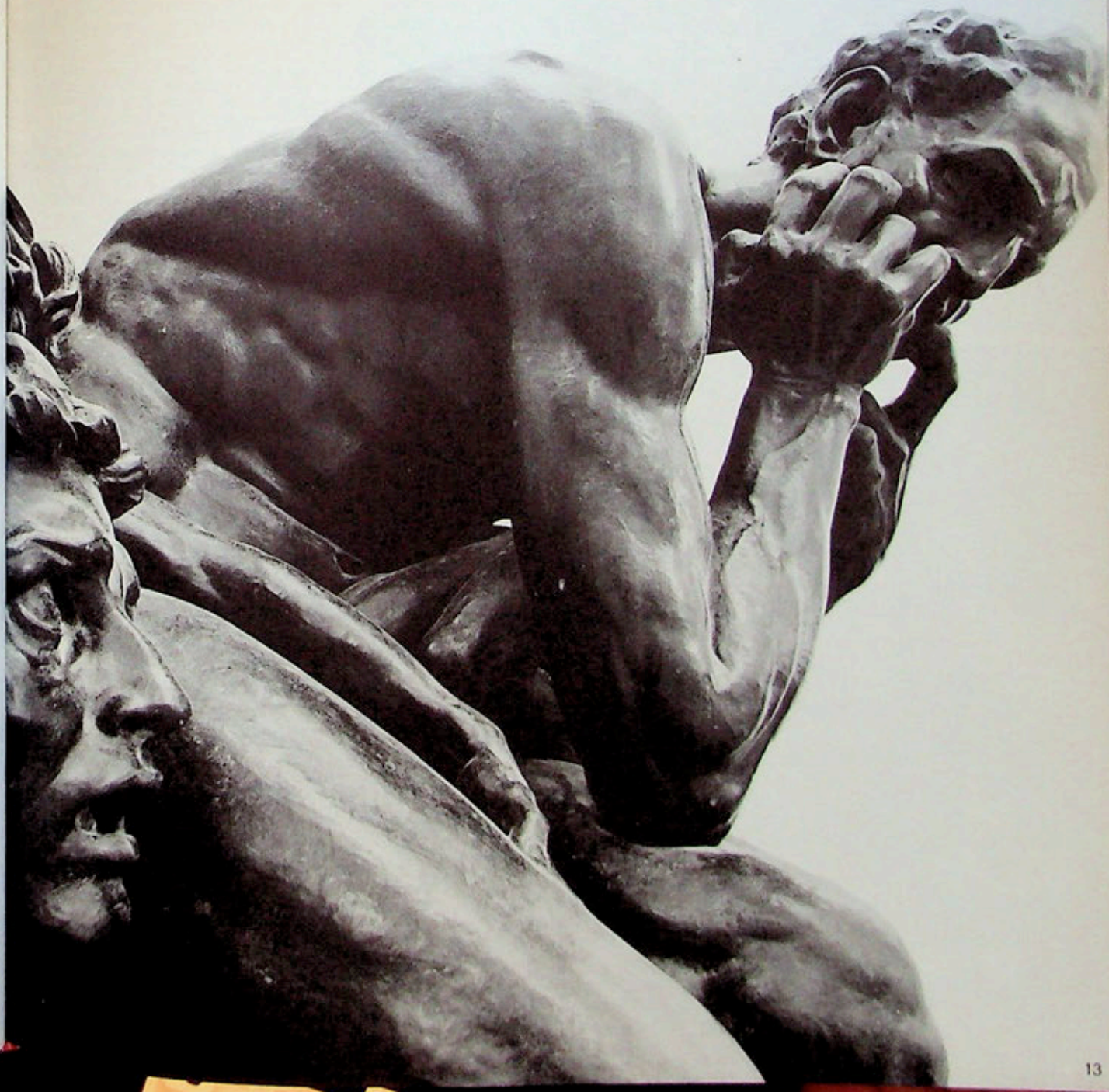
2

marbre, et sous un éclairage dont la mise au point est une réussite particulièrement intéressante: le plafond en staff, libre des murs, incorpore des coupoles orientables où sont fixées des lampes également pivotantes, dont les unes sont blanches, les autres fluorescentes. Cette solution permet un dosage précis de l'intensité, de l'incidence et de la coloration lumineuses. De grands stores blancs devant les hautes fenêtres, un sol en dallage de grès aux tons modulés dans les gris, les bruns et les violets, définissent les volumes sans introduire la rupture qu'apporteraient des éléments « décoratifs » secondaires. Seuls les tableaux comptent. La démonstration est convaincante dès la première salle qui ouvre ce circuit espagnol avec un ensemble de primitifs comme il n'en existe pas hors d'Espagne: Martorell, le Maître de St-Ildefonse, Jaime Huguet, et un « naturalisé » récent, « l'Homme au verre de vin », enlevé aux salles françaises après que M. Charles Sterling eut montré son appartenance à un artiste très proche de Nuño Gonçalvez, peut-être au peintre lui-même. Ensuite, de Greco à Goya, en passant par Murillo, Zurbaran, l'éblouissant Careño de Miranda (voir pages 3 et 4-5), la suite des salles s'ordonne sur un rythme savamment calculé et d'une ampleur que soutient la monumentalité du cadre architectural. Après les salles espagnoles, le retour se fera par l'extrémité de l'aile de Flore, où sera présentée la collection Bestegui, avec son admirable Goya, jusqu'à la Grande Galerie dont l'installation s'achève parallèlement.

Dans la seconde partie, prolongeant les travées consacrées à la peinture française (voir L'Œil, n° 166) ce sont les Primitifs italiens qui viennent de prendre place. Le parti architectural est resté naturellement le même – la Grande Galerie formera une seule immense perspective – et les problèmes d'accrochage demeurent identiques, notamment en ce qui concerne les tableaux de dimensions réduites, dans un espace aussi vaste. Pourtant, la finesse et la vivacité des prédelles, les petits panneaux siennois gris et roses, constituent une liaison délicate – et logique – entre les grands tableaux. Les peintures les plus petites, les plus précieuses, posaient un problème difficile: comment intégrer des vitrines dans un volume comme celui de la Grande Galerie, sans en rompre la profondeur, sans pasticher son style et sans le heurter ? Les décorateurs Maupoix, Motte et Paulin ont mis au point, après de

1 Carpeaux: détail de la maquette, grandeur nature, pour la fontaine de l'Observatoire, représentant « Les Quatre parties du Monde ». Terre cuite teintée. 2 Carpeaux: Ugolin, Bronze. Détail. Avant l'aménagement du Pavillon de Flore, quelques-uns des Carpeaux du Louvre, et notamment « Ugolin » étaient exposés sur le palier où est situé pour le moment le snack-bar du musée. Le regroupement du fond considérable que possède le Louvre — des ébauches de terre cuite aux maquettes monumentales — constitue sans doute, en dépit des difficultés de présentation, l'élément majeur des nouvelles salles de sculpture.

2



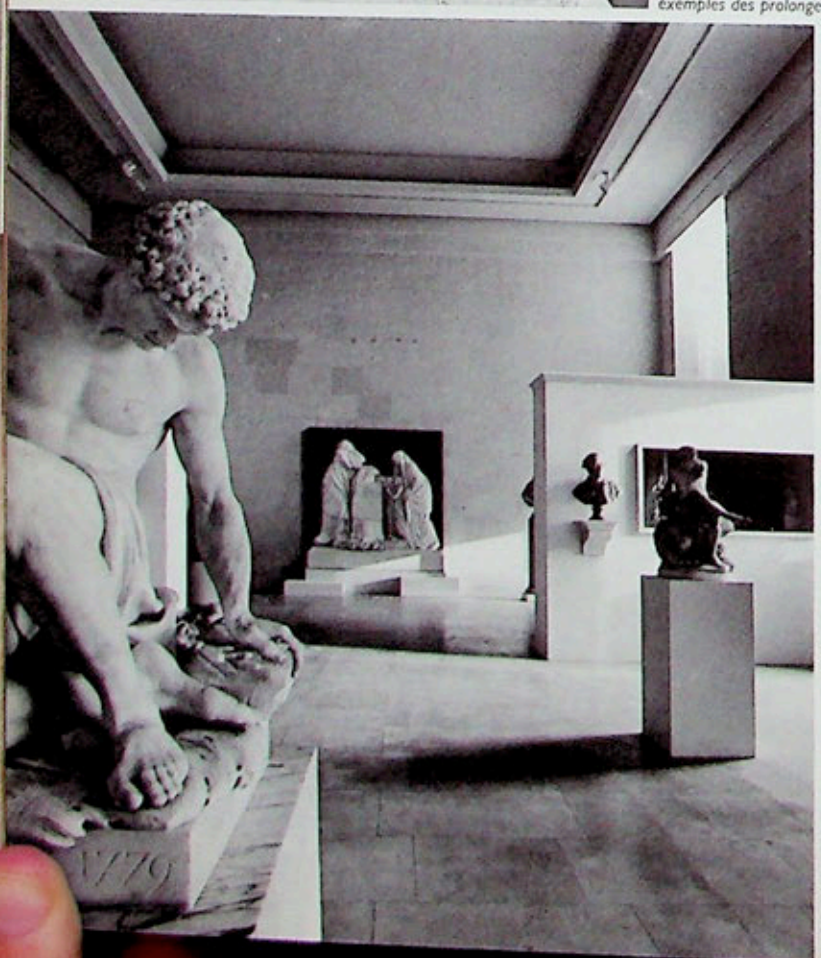
nombreuses recherches et des projets très divers, les vitrines finalement adoptées, de lignes simples et de conception technique soigneusement élaborée pour assurer la meilleure visibilité, et la meilleure protection aux œuvres exposées (voir pages 5 et 6).

Sur les deux murs, où s'opposent de siècle en siècle, les Écoles du Nord et la Toscane, c'est ici encore une suite de chefs-d'œuvre qui, dans un esprit absolument différent des cabinets successifs de naguère, propose sous ses aspects multiples, un panorama continu de la peinture italienne jusqu'à la fin du XV[e] siècle. Dans l'ancienne salle Van Dyck, Léonard de Vinci et Raphaël, Titien et Véronèse constitueront le prolongement superbe de la Renaissance, une sorte de nouvelle « tribune » qui regroupera, pour l'essentiel, la collection de François I[er].

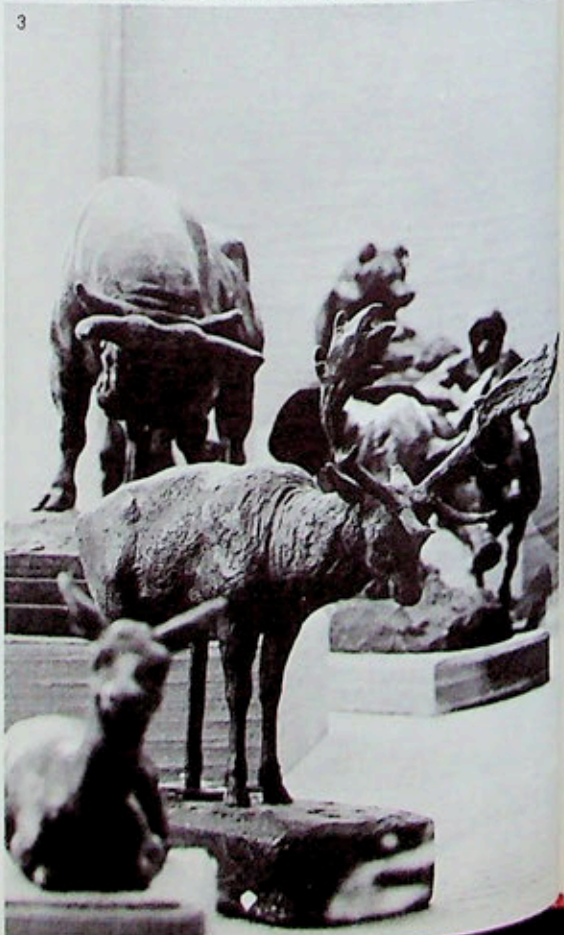
La réorganisation du département des peintures se poursuit ainsi sur plusieurs fronts. D'ores et déjà, la salle Mollien a fait peau neuve. Le conservateur a demandé au peintre Pierre Soulages de rechercher avec lui le ton de mur qui conviendrait le mieux aux grands tableaux français du XIX[e] siècle, de David à Courbet. Ils ont opté finalement pour un rouge foncé, entre le brique et le sang de bœuf. Le résultat montre que l'adoption systématique des fonds blancs ou très clairs est parfois une erreur muséographique et que ce préjugé « moderne » en tout cas n'a pas cours au Louvre.

Pour compléter la description des nouvelles présentations du Louvre, il faut maintenant quitter la peinture pour la sculpture et revenir au Pavillon de Flore. Les salles qui viennent d'être inaugurées abritent la sculpture française depuis le milieu du XVIII[e] siècle, avec Houdon, jusqu'au XIX[e], avec Falguière et Dalou, après Barye et Carpeaux. Elles constitueront en effet, quand la réorganisation sera achevée, l'aboutissement d'un itinéraire qui commencera, par la porte La Trémoille, avec la sculpture du Moyen Âge, dans les salles remises en état pour l'exposition de l'Art Gothique, en 1968. Comme pour les salles espagnoles, situées au-dessus, l'architecture

1 Pierre Julien : « Jean de La Fontaine ». C'est l'une des statues d'hommes célèbres qui accueillent le visiteur à l'entrée des salles de sculpture. Sur le socle, l'artiste a placé de légers reliefs illustrant les fables, évoquées aussi par le renard qui se glisse furtivement aux côtés du poète. *2 Dans la première partie de cette salle, M. Pradel, conservateur en chef, a groupé une série de morceaux de réception à l'Académie, dont les dates s'échelonnent de 1760 à 1790. L'intérêt d'un tel ensemble tient au fait que, pour chacune de ces sculptures, on possède des données précises sur la date, la signification du sujet, la place exacte de l'œuvre dans la carrière de l'artiste. Ici, au premier plan, le « Gladiateur mourant » de Julien (1778), à droite, « Cerbère et Pluton » de Pajou (1760). Plus loin, à droite, de Pajou encore, le buste du graveur Basan, près de la vitrine où sont présentées les terres cuites de Clodion. Au-delà vient une belle salle Houdon, dominée par le Mausolée du comte d'Ennery, seul visible sur notre photo. Lorsque le Louvre en 1942 acquit le mausolée, le plus grand morceau de sculpture funéraire de l'artiste, il était monté sur un placage de stuc, remplacé aujourd'hui par un marbre bleu turquin.* *3 La salle Barye offre un aperçu complet de l'œuvre du sculpteur, grâce notamment aux importantes donations Tomy Thierry et Zoubaloff. Ici, dans une vitrine, une série de petites études d'animaux en bronze.* *4 Dominées par le « Mercure attachant sa sandale » de Rude, à gauche, « La Nymphe Salmacis » de Bosio et, à droite, « Daphnis et Chloé » de Corot, exemples des prolongements néo-classiques dans la sculpture française à l'époque du Romantisme.*



3



intérieure a été ent
la distribution de l
perspectives, relè
cal. Les problèmes
de la sculpture so
du même ordre qu
peut-être plus com
souvent, doit être
rable de tous les
quelle devra parfo
sculpture monume
Enfin nombre d'œ
musées ont été co
déterminé, niche o
d'une place dans
dans un parc. Il ne
créer un environne
équilibrer l'espace
des distances, des
ces, qui restituen
chaque œuvre son
sôque.
Mais il est inévita
peaux, descendue
souci de préservat
dans une salle de
fronton, – fût-ce
certes sa place ic
à mi-hauteur d'un
offre sous certains
et des rapproche
écueils qui n'ont
ici avec joie, s
éclipse, des œuvre
qui illustrent bien
de la sculpture fra
Le visiteur est a
d'entrée, par une
tres » – La Fontain
Poussin, Pascal,
avait commandé à
furent dispersés a
puis regroupés à
à la salle Houdon
monumental, (le M
statuaire (Diane) e
vante montre, aut
de morceaux de ré
(Pluton et Cerbè
à la fin du siècle
classicisme qui n
avancée du XIX
représenté dans
temps que Rude.
avec, ici encore,
sculpteur monume
Carpeaux, l'une d
et celle qui fut, c
à réaliser, puisqu'
la maquette de Flo
que la charmante
enfant avec son
quisses et aussi l
terre, provenant de
qui sont des prem
nément presque d'
d'en tirer une œu

1 L'ordonnance or
partie de la salle
romantiques n'a pa
visiteur, en alourdis
le rythmer. Au fond
de Chaudet (jadis
Objets d'Art). Du
plan, « L'Amour
d'autre des pilier
« les trois Grâces
fond, des médaillo

2 Après Carpeaux,
sculpture s'achève, au
Dubois, Falguière, d
de coq » semble
périeux honneur

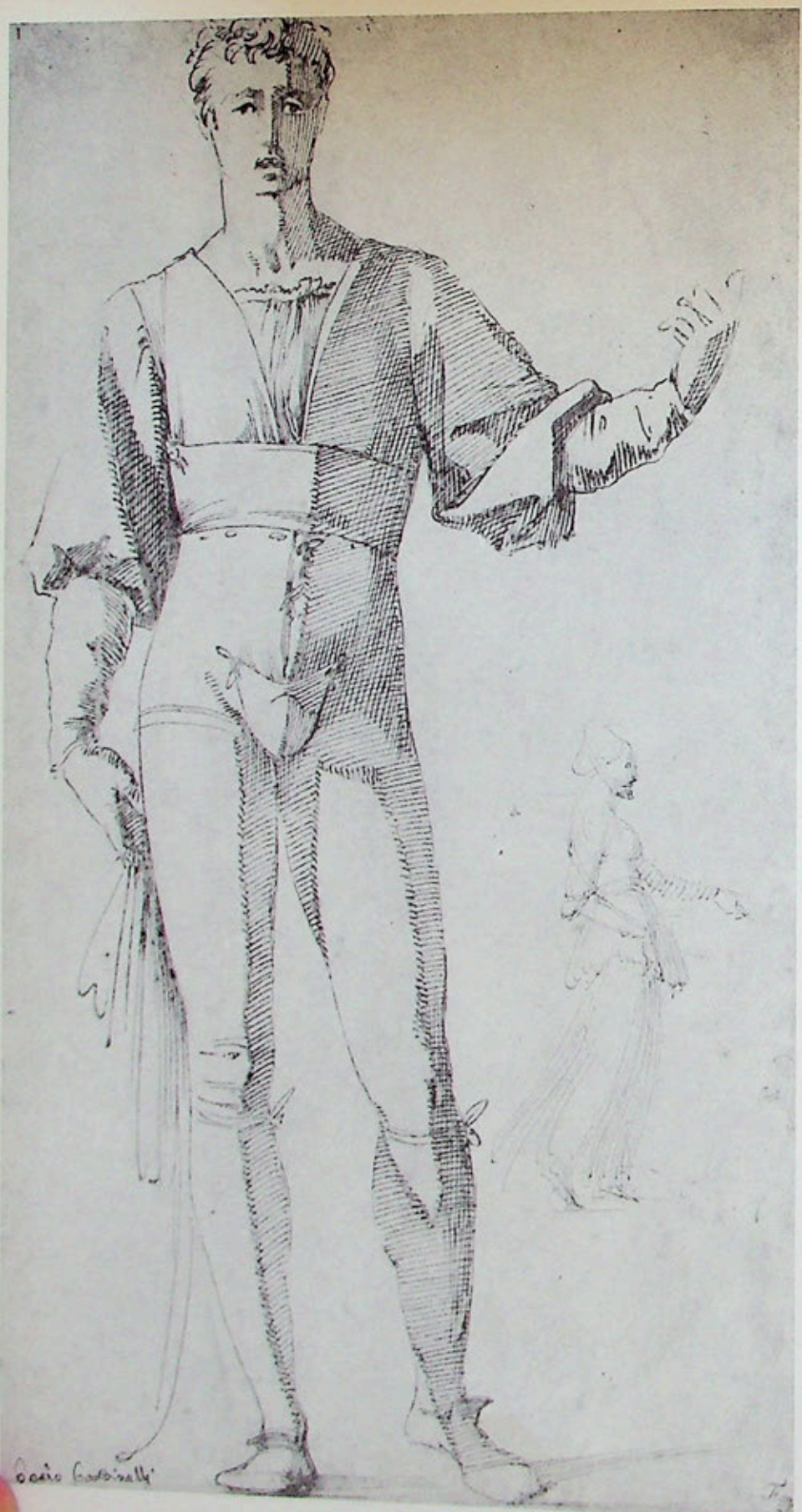
intérieure a été entièrement restructurée, mais la distribution de l'espace, les partitions, les perspectives, relèvent d'un parti moins radical. Les problèmes posés par la présentation de la sculpture sont, dans un autre registre, du même ordre que pour la peinture; ils sont peut-être plus complexes encore: une statue, souvent, doit être visible dans un jour favorable de tous les côtés. Une minuscule maquette devra parfois être placée près de la sculpture monumentale dont elle est l'ébauche. Enfin nombre d'œuvres aujourd'hui dans les musées ont été conçues pour un emplacement déterminé, niche ou fronton d'un palais, centre d'une place dans une ville ou d'un rond-point dans un parc. Il ne peut être question de leur créer un environnement individuel. Il faut donc équilibrer l'espace au mieux, en préservant des distances, des transitions, des alternances, qui restituent autant que possible à chaque œuvre son intérêt et sa qualité intrinsèque.

Mais il est inévitable que la Danse de Carpeaux, descendue du fronton de l'Opéra par souci de préservation perde de sa signification dans une salle de musée, que la maquette d'un fronton, – fût-ce celui de Flore, qui avait certes sa place ici – paraisse déconcertante à mi-hauteur d'un mur, que l'enfilade des salles offre sous certains angles, des superpositions et des rapprochements gênants. Malgré les écueils qui n'ont pu être évités, on retrouve ici avec joie, souvent après une longue éclipse, des œuvres de premier ordre, d'autres qui illustrent bien certaines étapes majeures de la sculpture française.

Le visiteur est accueilli, dans le vestibule d'entrée, par une série de « Français illustres » – La Fontaine (voir page 14), Corneille, Poussin, Pascal, que le Marquis d'Angiviller avait commandé à Pajou, Julien et Caffieri, qui furent dispersés au moment de la Révolution, puis regroupés à l'Institut. On accède ensuite à la salle Houdon, évoqué comme sculpteur monumental, (le Mausolée du Comte d'Ennery), statuaire (Diane) et portraitiste. La travée suivante montre, autour de Pajou, un ensemble de morceaux de réception échelonnés de 1760 (Platon et Cerbère, de Pajou précisément) à la fin du siècle. Puis on aborde le néo-classicisme qui nous mène, jusqu'à une date avancée du XIX[e] siècle et au Romantisme, représenté dans la salle suivante en même temps que Rude. Après une salle Barye – avec, ici encore, l'animalier, le statuaire, le sculpteur monumental – on arrive à la Salle Carpeaux, l'une des plus riches sans doute et celle qui fut, certainement, la plus difficile à réaliser, puisqu'il fallait y placer la Danse, la maquette de Flore, Ugolin, en même temps que la charmante statuette du prince impérial, enfant avec son chien, des bustes, des esquisses et aussi les minuscules ébauches de terre, provenant de l'énorme fonds de l'atelier qui sont des premiers jets, modelés spontanément presque d'instinct, parfois sans l'idée d'en tirer une œuvre achevée.

1 *L'ordonnance architecturale créée dans cette partie de la salle groupant néo-classiques et romantiques n'a pas facilité la tâche du conservateur, en alourdissant l'espace sans vraiment le rythmer. Au fond de cette alcôve, « La Paix », de Chaudet (jadis exposée au département des Objets d'Art). Du même sculpteur, au premier plan, « L'Amour au Papillon ». De part et d'autre des piliers, le « Niobide blessé » et « Les trois Grâces » de Pradier. Sur le mur du fond, des médaillons de David d'Angers.*

2 *Après Carpeaux, l'histoire de la sculpture française s'achève, au Pavillon de Flore, avec Dalou, Dubois, Falguière, dont « Le Vainqueur du Combat de coq » semble prêt à fuir d'un pied léger le périlleux honneur d'être exposé au Louvre.*



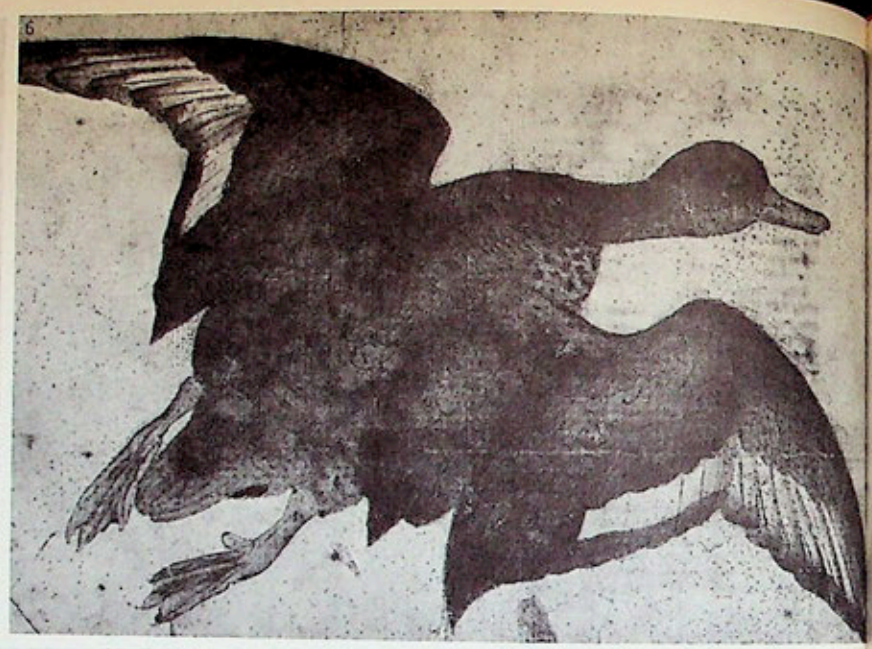
En 1728, le peintre et littérateur Jonathan Richardson décrivait l'Angleterre comme « le Cabinet des Dessins du monde », en raison des remarquables collections privées qu'on pouvait y voir. Nombre d'entre elles sont aujourd'hui dispersées: celle de Sir Thomas Lawrence, par exemple, dont la marque est un brevet de qualité, et, plus près de nous, celles de J. P. Heselline ou de Henry Oppenheimer, qui ont enrichi les trésors des musées et des collections privées d'Amérique. Mais, comme l'a dit Mr Popham (catalogue de l'exposition des dessins de Chatsworth, Art Council, 1949), Richardson, à la date où il écrivait, devait penser, plus qu'à toute autre, à la collection formée depuis une quarantaine d'années par le deuxième duc de Devonshire. Il semble bien en effet que le duc ait été l'un des enchérisseurs les plus acharnés à la vente de la collection de Sir Peter Lely, en 1688: il n'avait alors que vingt-trois ans et n'avait pas encore hérité du titre de duc. Trente-cinq ans plus tard, il couronnait ses acquisitions avec un lot de cinq cents dessins anciens, italiens, flamands et hollandais, provenant de la collection de Nicolas Flinck, fils d'un élève de Rembrandt. L'ensemble ainsi réuni est encore presque intact aujourd'hui. Mais bien que les ducs de Devonshire et les trustees de Chatsworth, depuis le début du siècle, aient toujours généreusement prêté certains dessins aux grandes expositions, et bien qu'ils aient permis aux spécialistes de poursuivre sur place leurs recherches, peu d'entre eux ont eu l'occasion d'étudier la collection dans son ensemble. Située dans la pittoresque contrée de Peak, en Derbyshire, la maison se

1 *Baccio Bandinelli: « Jeune homme en costume contemporain ». Plume et encre brune. 39,2×21,7 cm. Il s'agit probablement d'une étude pour une figure de David, inspirée par Michel-Ange. C'est l'un des cinq cents dessins que le deuxième duc de Devonshire acheta en 1723 à Nicolas Flinck, fils d'un élève de Rembrandt.* **2** *Luca Cambiaso: « La Sainte Famille à Nazareth ». Plume et encre brune. 34,9×24,3 cm. Un petit tableau conservé à Wilton House reprend le thème de cette composition, l'une des plus attachantes de cet artiste original mais souvent déconcertant.* **3** *Carlo Maratta: « Le Padre Sebastiano Resta feuilletant un recueil de dessins ». Sanguine. 25,6×19,8 cm. Ce feuillet entra vraisemblablement à Chatsworth en 1717, après la vente de Lord Somers qui avait lui-même acheté vers 1710 un assez grand nombre de dessins ayant appartenu au religieux. Maratta a précisément représenté ici le « Padre Sebastiano » penché sur un album de sa précieuse collection.* **4** *Annibale Carrache: « Femme assise ». 22×17 cm. Plume avec rehauts de blanc. La collection de Chatsworth compte plus de quatre-vingts dessins des Carrache. Celui-ci, dont le décor évoque la Galerie Farnèse, date de la fin de la carrière d'Annibale (1604-1605).*

LES DESSINS DE CHATSWORTH

par J. Byam Shaw

Une partie importante de l'admirable collection des ducs de Devonshire fait l'objet, en ce moment, d'une exposition itinérante en Amérique



5 *Le Parmesan : «*
11,6×9,4 cm. Cet
San Secondo, sur
6 *Anonyme italie*
aquarelle. 20×30,
— d'oiseaux surto
partie cette belle a
dans la manière d
« Etude pour l'un

trouve un peu à
par souci de p
plus exposés en
milliers de touri
depuis les villes
offre bien d'autr
renommée de la
s'entoure d'une
légende.
Je n'ai pas à retr
même brièvement
à vrai dire, de r
rent les activités
Devonshire en tan
de recenser les c
annotés qui peuv
lesquels, à cette é
la petite noblesse
nommément. Il
aussi de voir com
et ses succès en
dirent ou non ave
bl non contempor
nées plus jeune q
la collection de ce
demeurée intacte
Comme le duc, il
breux dessins pr
tions de Sir Pe
Somers : l'un et
pêchèrent dans le
possible aussi qu
les tous les deux
du doyen Aldrich
celui-ci, en effet
Talman, possédai
deux cents des
livres, semble-t-il
au célèbre Padre

5 *Le Parmesan : « Tête d'un jeune garçon, de profil à droite ». Plume et encre brune. 11,6×9,4 cm. Cette étude assez tardive rappelle les traits d'un fils de la comtesse de San Secondo, sur le tableau du Prado, exécuté par le Parmesan vers 1533-1535.* **6** *Anonyme italien, première moitié du XV^e siècle : « Canard en vol ». Plume et aquarelle. 20×30,3 cm. Dans la collection des 131 dessins de plantes et d'animaux, — d'oiseaux surtout — conservée à Chatsworth, la série la plus ancienne, dont fait partie cette belle aquarelle, est constituée par un groupe de dessins d'Italie du Nord, dans la manière de Pisanello et datant certainement de son époque.* **7** *Raphaël : « Etude pour l'un des chevaux de marbre du Quirinal ». Sanguine avec traits à la pointe d'argent et annotations à la plume. 21,8×27,2 cm. Bien que ce dessin n'ait encore jamais été attribué à Raphaël, Mr Byam Shaw et, avec lui, Mr John Gere et le Dr John Shearman, pensent qu'il pourrait s'agir d'une œuvre de la main même du maître.* **8** *Jacques Callot : « Le Christ devant Pilate ». Lavis brun avec rehauts de blanc. 10×21,5 cm. C'est l'une des pages de l'album aujourd'hui célèbre, provenant de la collection Mariette et comprenant cent-quarante dessins de l'artiste ainsi qu'un grand nombre de gravures d'après ses œuvres. Parmi les 13 sujets illustrant « La Grande Passion », sept seulement ont été gravés. Celui que nous reproduisons est l'un des six autres.*

trouve un peu à l'écart; les dessins, par souci de préservation, ne sont plus exposés en permanence; aux milliers de touristes qui s'y rendent depuis les villes voisines, Chatsworth offre bien d'autres trésors : ainsi, la renommée de la collection de dessins s'entoure d'une certaine aura de légende.

Je n'ai pas à retracer ici son histoire, même brièvement. Il serait intéressant, à vrai dire, de rechercher quelles furent les activités du deuxième duc de Devonshire en tant que collectionneur; de recenser les catalogues de ventes annotés qui peuvent subsister et dans lesquels, à cette époque, la grande et la petite noblesse figuraient souvent nommément. Il serait intéressant aussi de voir comment ses ambitions et ses succès en ce domaine coïncident ou non avec ceux de ses rivaux, tel son contemporain de quelques années plus jeune que lui, John Guise : la collection de celui-ci est, elle aussi, demeurée intacte à Christ Church. Comme le duc, il avait acquis de nombreux dessins provenant des collections de Sir Peter Lely et de lord Somers : l'un et l'autre, à coup sûr, puisèrent dans les mêmes eaux. Il est possible aussi qu'ils aient été stimulés tous les deux par l'enthousiasme du doyen Aldrich, de Christ Church : celui-ci, en effet, selon l'architecte Talman, possédait en 1710 quelque deux cents dessins (estimés 500 livres, semble-t-il) ayant appartenu au célèbre Padre Sebastiano Resta et achetés ensuite par Lord Somers. Depuis la dernière guerre, trois expositions d'un choix de dessins de Chatsworth ont été organisées : l'une par l'Art Council à St. James's Square en 1949, la seconde en 1961 à la Manchester City Art Gallery, la troisième enfin, en 1962-1963, par Mrs John Pope, pour la Smithsonian Institution; il s'agissait d'une exposition itinérante qui a été présentée dans sept des principaux musées d'Amérique. Comme pour celle de 1949, le choix avait été fait par Mr Popham. L'exposition actuelle est, en quelque sorte, une nouvelle édition de la précédente. Mais elle démontrera, je l'espère, l'abondance des trésors de Chatsworth : bien que pas un seul des dessins exposés en 1962-1963 ne figure cette fois-ci — alors que les organisateurs n'avaient nullement cherché, la première fois, à préserver la matière d'une seconde exposition — le niveau de la sélection actuelle n'est pas moins élevé. Par certains aspects, je crois même qu'elle connaîtra un succès plus grand encore auprès du public américain. Quoi qu'il en soit, les deux catalogues, publiés comme une suite l'un à l'autre, et reproduisant plus de deux cents dessins, constituent ensemble une évocation remarquable de la diversité et de la qualité de cette grande collection.

L'accent est placé ici un peu différemment. L'exposition de 1949 à Londres présentait trente-deux dessins italiens — presque tous des XV^e et XVI^e siècles — trente-deux dessins néerlandais — essentiellement Rembrandt, Van Dyck et Rubens — ainsi que quelques dessins allemands, dont deux portraits de Holbein et un de Burgmair. L'école anglaise était en outre représentée par quelques exemplaires des fameuses séries d'Inigo Jones et de Wenceslaus Hollar. L'exposition de la Smithsonian Institution en 1962-1963 comportait cent quatorze numéros, parmi lesquels la plupart des dessins ayant figuré à Londres, auxquels s'ajoutaient d'autres œuvres des mêmes artistes, et d'une égale qualité. On avait insisté d'autre part sur les maniéristes, qui étaient devenus à la mode, et sur le XVII^e siècle italien, si admirablement représenté à Chatsworth, avec quelques beaux exemplaires de Carrache, Reni, Guerchin, Testa et Castiglione. L'exposition actuelle est, à nouveau, particulièrement brillante en ce domaine (fig. 4). Puisque le goût du public éclairé s'oriente aujourd'hui dans cette direction, j'espère que notre insistance sur cette période fera accepter son contre-coup inévitable : la place restreinte réservée aux chefs-d'œuvre du XV^e siècle, qu'imposait d'autre part le souci d'éviter des répétitions par rapport à l'exposition de 1962. Celle d'aujourd'hui n'en comporte pas moins, elle aussi, des pièces exceptionnelles : les deux pages du célèbre « Libro di Disegni » de Vasari, avec des dessins plus anciens, par exemple, pour ne rien dire des aquarelles d'oiseaux, d'animaux et de plantes dont l'exposition de 1949 comportait une sélection (fig. 6). L'œuvre des disciples de Raphaël est représentée par des œuvres plus nombreuses de Jules Romain et de Pierino del Vaga : un groupe de dessins du Parmesan, dont un seul figurait à Manchester en 1961 et aucun à Londres en 1949, ni aux Etats-Unis en 1962-1963, montre la richesse du fond de Chatsworth en ce qui concerne ce charmant dessinateur (fig. 5).

Deux autres grands artistes, Rembrandt et Van Dyck, figurent encore, avec 8 et 7 dessins, respectivement (fig. 9, 10 et 11) : je crois que ceux-ci ne le cèdent en rien à l'ensemble envoyé aux Etats-Unis en 1962 (10 Rembrandt et 8 Van Dyck). Il n'y a pas de dessins anglais cette fois-ci. Une exposition spéciale des plus remarquables d'entre eux, la série des Inigo Jones, a récemment circulé aux Etats-Unis, grâce à l'International Exhibition Foundation, avec un excellent catalogue établi par le Dr Roy Strong. Mais l'exposition actuelle comprend un ensemble qui, certainement, suscitera l'intérêt des spécialistes et des amateurs : les dessins français dont aucun n'avait été présenté en 1962. Peut-être les organisateurs avaient-ils été découragés alors par la perte récente du « Liber Veritatis » de Claude, acquis par le deuxième duc en 1723 et cédé au Trésor britannique (avec le carnet italien de Van Dyck, le carton d'Henri VIII

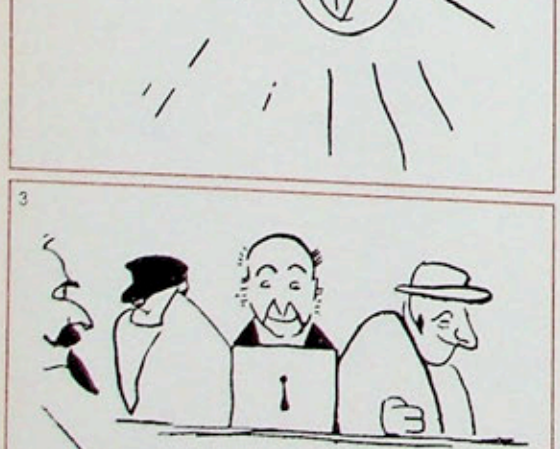
10

11

par Holbein et quelques importantes peintures) en paiement partiel des droits de succession à la mort du dixième duc. Mais il y a encore de très beaux dessins de Claude dans la collection de Chatsworth, et trois d'entre eux, l'un identifié depuis peu, figurent cette fois-ci avec des œuvres importantes de Poussin. Le clou de la collection française pourtant est l'album de dessins de Callot. Plusieurs pages en ont été extraites afin d'exposer des dessins qui jusqu'ici n'avaient jamais été montrés isolément (fig. 8). J'ai profité de l'occasion pour sélectionner certains dessins restés jusqu'ici anonymes ou dont l'attribution est contestée. Dans certains cas, j'ai exprimé des jugements qui, sans aucun doute, soulèveront des oppositions: je fais allusion, en particulier, aux dessins attribués à Raphaël. L'un d'eux (fig. 7) n'est inclus dans aucun des ouvrages récents sur Raphaël et les trois autres ont fait l'objet de controverses entre les spécialistes du maître. Ici, du moins, je peux m'appuyer sur l'autorité de quelques experts éminents, Mr Popham, Mr Gere et le Dr John Shearman que j'ai consultés. En d'autres cas, j'ai émis des opinions personnelles qui n'ont pas encore été débattues. D'autres œuvres enfin sont proposées aux spécialistes sans attributions précises, dans le but précisément de susciter des discussions d'où sortira peut-être quelque vérité: ce qui, en somme, est l'un des résultats que l'on peut espérer des expositions publiques.

9 *Sir Anthony Van Dyck: « Le Portement de Croix ». Plume, lavis brun et gris, avec rehauts de blanc et de sanguine. 19,7 × 15,6 cm. Ce dessin, qui a appartenu à Nicolas Flinck, est une étude pour l'une des premières œuvres de Van Dyck, le « Portement de Croix » (1617-1618) de l'église Saint-Paul à Anvers: c'est l'une des quinze peintures, dues à différents artistes (dont Rubens, Jordaens, H. van Balen et Cornelis de Vos), ornant aujourd'hui encore le côté nord de l'église.* **10** *Sir Peter Paul Rubens: « Arbre abattu près d'une mare ». Pierre noire avec touches d'aquarelle. 18,4 × 30,9 cm. Mr Frits Lugt a noté que le même arbre tombé, pris sous un angle différent, figure sur un très beau dessin du Louvre. Le dessin de Chatsworth, qui semble dater des années 1617-1619, a sans doute été utilisé, dix ans plus tard, par Rubens dans le « Paysage avec Ulysse et Nausicaa », conservé à Florence.* **11** *Rembrandt van Rijn: « David et Salomon ». Plume et lavis brun. 21,9 × 20,9 cm. Les analogies de ce lavis avec la gravure intitulée « David en prière » (1652) ou avec les deux dessins également de Rembrandt, figurant « Isaac bénissant Jacob », ne sont pas assez précises, selon Mr Byam Shaw, pour faire de celui-ci une simple réplique, comme le pensait O. Benesch. La gravure peut au contraire avoir été inspirée par le dessin de Chatsworth, qui paraît, d'autre part, sensiblement antérieur aux deux compositions représentant Isaac et Jacob.*

LAUTREC AU SALON DE 1894



Les Salons, à la fi
constituaient un
portée artistique
jourd'hui strictem
le retentissement
à l'époque. A parti
dus de la presse,
établir une antho
ment critique, un
rambe et de l'inc
On peut aussi rec
ques jugements av
cences méritoires,
commentaires où
pagne d'un humo
évoquer les Salons
ple — celui des A
Champs-Elysées e
des Beaux-Arts au
nous aurions le ch
adressées par les
au « Journal des
que de Wyzewa da
Beaux-Arts » ou
deaux dans le « M
Il est plus instruc
prendre pour guic
et Toulouse-Lautr
dans la « Revue B
mentaires du prem
second, qu'ils int
du Chasseur de C
« Jamais expositi
n'ont été plus
saines à l'âme, pou
l'historien, et en g
les personnes d
calme, à qui leur
frisson du beau...
moderne se précis
d'où part le cortè
sentir son itinér
porter à sa rencon
chemin de travers
Les ténors de la S
Français sont Bon
Tony Robert-Fleu
Detaille, ce dern
times du devoir
Detaille, c'est au
écrit Tristan Bern
de confusion poss
sont de vrais po
sont de vrais tu
incendie: Poubell
belle, et personne
ressemble à un vid
Au Champ-de-Ma
tableaux, dont se
tre dus à M. Alfr
Tristan Bernard),
marines de Boudi
attirent la foule,
même Jacques-Emi
beau Pierre Louys
mil huit cent trer
ler, Puvis de C
expose des compo
pour l'Hôtel de
sieds: « La Ville d
par les Lettres,
Arts, agrée l'hon
immortel qui l'a
Hugo, la main sur
génie la lui préser
Bernard, cela va
d'arrêt». « Le te

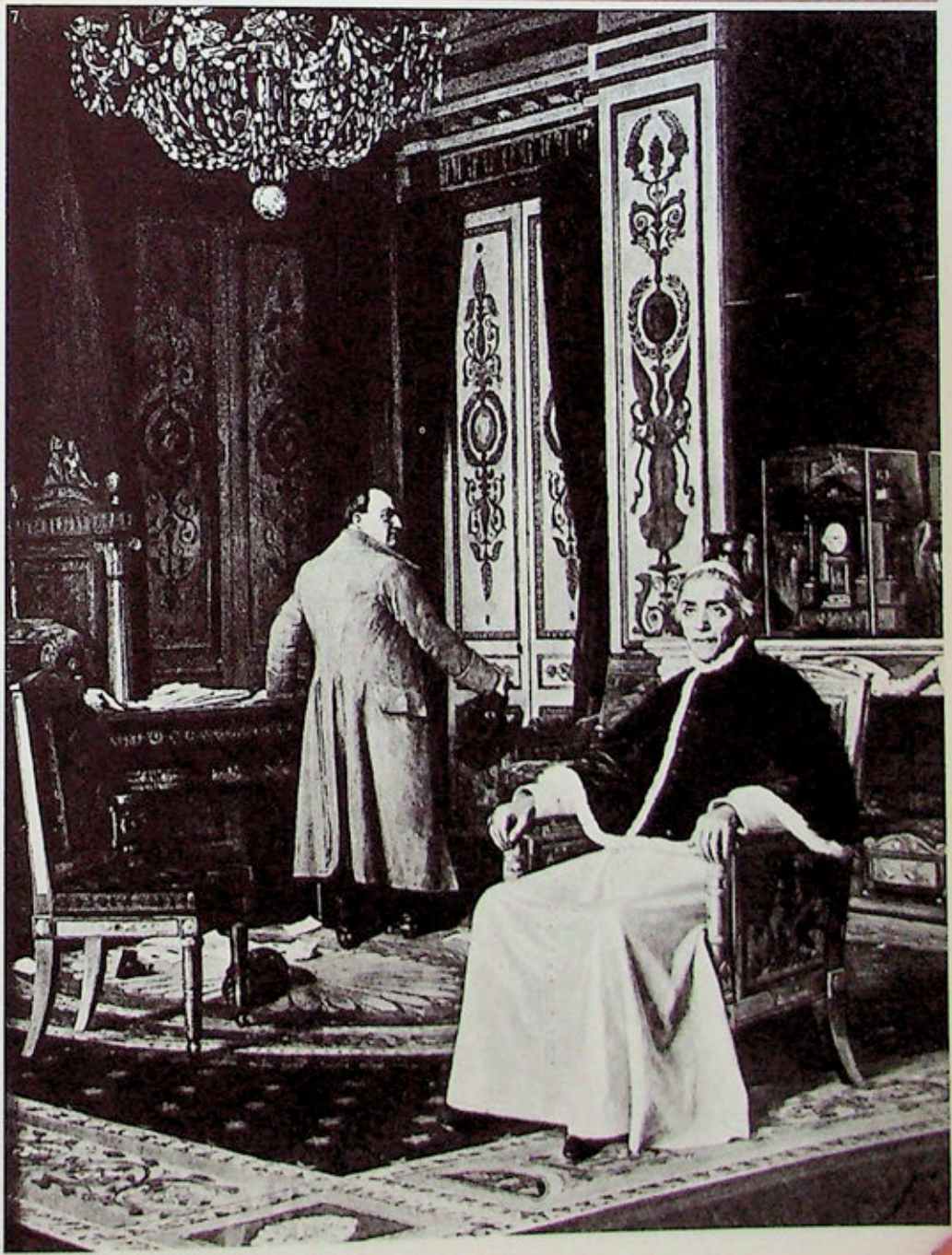
Les Salons, à la fin du siècle dernier, constituaient un événement dont la portée artistique nous apparaît aujourd'hui strictement nulle mais dont le retentissement était considérable à l'époque. A partir des comptes-rendus de la presse, on peut aisément établir une anthologie de l'aveuglement critique, un florilège du dithyrambe et de l'incontinence oratoire. On peut aussi recueillir ça et là quelques jugements avisés, certaines réticences méritoires, plus rarement des commentaires où la lucidité s'accompagne d'un humour percutant. Pour évoquer les Salons de 1894 par exemple — celui des Artistes Français aux Champs-Elysées et celui de la Société des Beaux-Arts au Champ-de-Mars — nous aurions le choix entre les gloses adressées par les artistes eux-mêmes au « Journal des Débats », la chronique de Wyzewa dans la « Gazette des Beaux-Arts » ou celle d'Henri Bordeaux dans le « Magasin Littéraire ». Il est plus instructif et plus sain de prendre pour guides Tristan Bernard et Toulouse-Lautrec en parcourant, dans la « Revue Blanche », les commentaires du premier illustrés par le second, qu'ils intitulent « Le Salon du Chasseur de Chevelures ».

« Jamais expositions de peintures n'ont été plus intéressantes, plus saines à l'âme, pour le penseur, pour l'historien, et en général pour toutes les personnes d'un tempérament calme, à qui leur médecin défend le frisson du beau... La formule de l'art moderne se précise enfin: s'enquérir d'où part le cortège des snobs, pressentir son itinéraire exact, et se porter à sa rencontre par le premier chemin de traverse. »

Les ténors de la Société des Artistes Français sont Bonnat (voir page 28), Tony Robert-Fleury, J. P. Laurens, Detaille, ce dernier avec « Les Victimes du devoir ». « Le tableau de Detaille, c'est au moins un tableau », écrit Tristan Bernard. « Il n'y a pas de confusion possible. Les pompiers sont de vrais pompiers, les tuyaux sont de vrais tuyaux de pompe à incendie; Poubelle est un vrai Poubelle, et personne, même Lépine, ne ressemble à un vidangeur. »

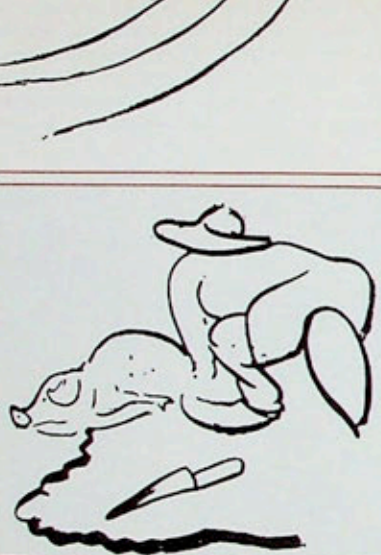
Au Champ-de-Mars (« quinze cents tableaux, dont sept-cent vingt-quatre dus à M. Alfred Stevens», note Tristan Bernard), ce ne sont pas les marines de Boudin ni les Sisley qui attirent la foule, mais il y a tout de même Jacques-Emile Blanche, avec « le beau Pierre Louys, toujours sur son mil huit cent trente-et-un », Whistler, Puvis de Chavannes. Celui-ci expose des compositions décoratives pour l'Hôtel de Ville, qu'il décrit ainsi: « La Ville de Paris, couronnée par les Lettres, les Sciences et les Arts, agrée l'hommage du chantre immortel qui l'a célébrée. Victor Hugo, la main sur la lyre que tient un génie la lui présente. » Pour Tristan Bernard, cela vaut « cinq minutes d'arrêt ». « Le temps de manifester

1-2 Vu par Toulouse-Lautrec (à gauche), le tableau de A. J. Edouard: *Le poète et la muse* (à droite). « Un Lamartine-réclame exalte une nouvelle marque de bicyclette. » **3** Le tableau de Jules-Désiré Lubin: *Avant l'ouverture du scrutin*, vu par Lautrec. « De bonnes figures de scrutateurs », dit Tristan Bernard. **4** et **7** José Frappa: *Le Pape et l'Empereur*. « Bonaparte engueule le Pape/Dans le tableau de J. Frappa./L'aut'ne rit pas, même sous cape./Bonaparte engueule le Pape./Quand Bonaparte vous attrape./Ça n'se passe pas à la papa./Bonaparte engueule le Pape./Dans le tableau de J. Frappa. **5** « Une vieille dame ahurie qui ne peut parvenir à faire rentrer une araignée, sortie un instant de son plafond. » Tristan Bernard ne précise pas l'auteur de ce tableau, qu'il n'est pas possible d'identifier parmi les nombreux portraits mentionnés dans le catalogue du Salon et non reproduits. **6** Cet asiatique souffrant visiblement d'un point de côté, est *Le Marquis de G. au Tonkin*, peint par M^me^ C. Fould.



1

2

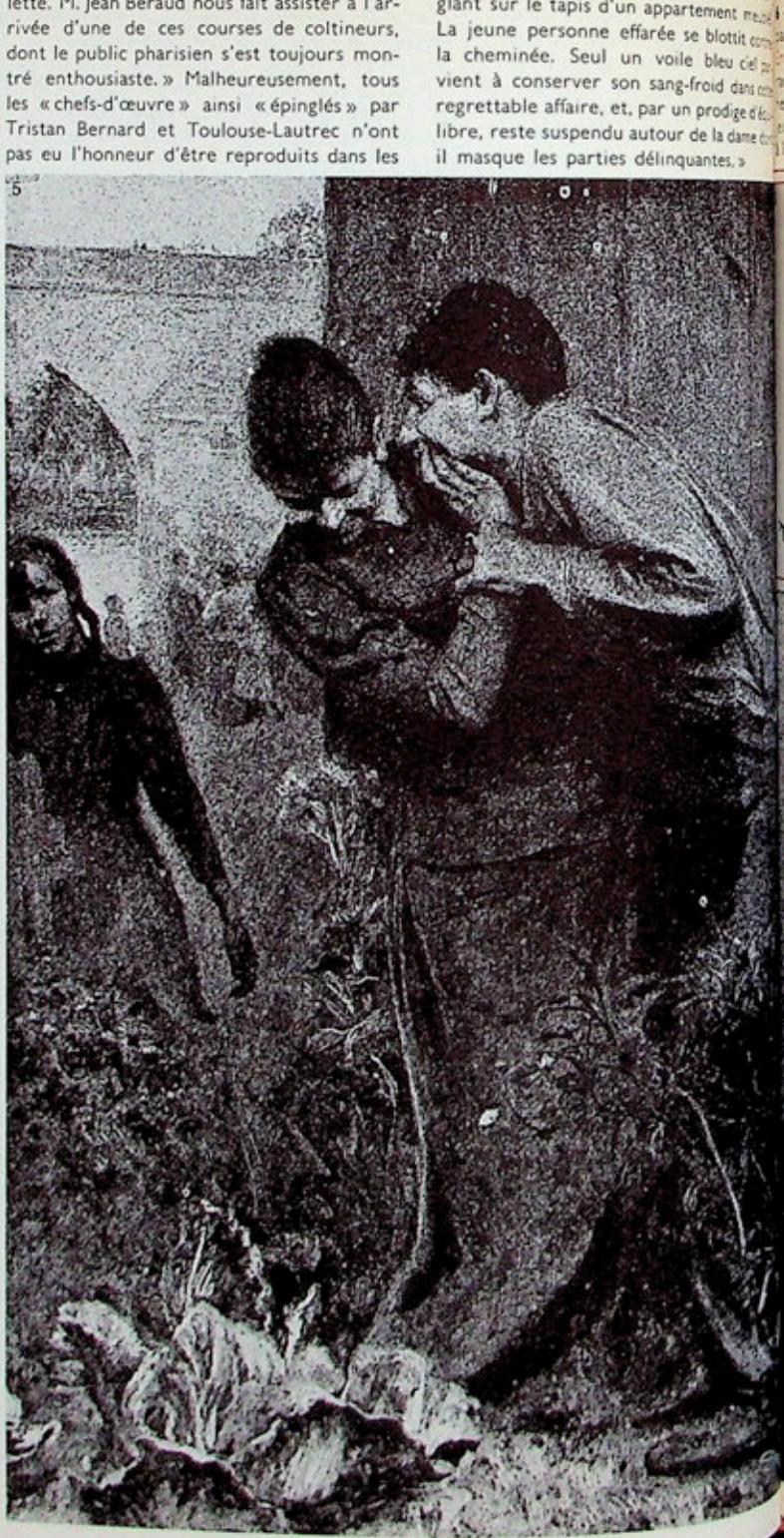


3

4

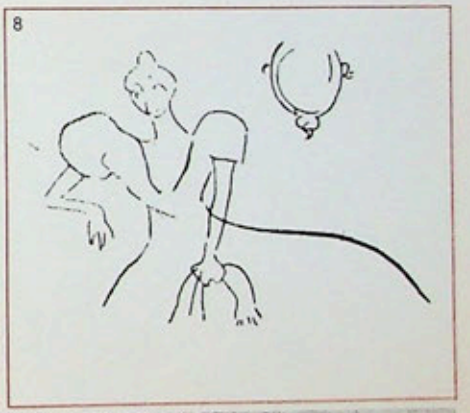
une admiration sincère et de vider un demi-litron. A quoi est-ce destiné? A l'escalier d'honneur de Mazas? A la salle des fêtes de la Morgue? Qu'importe? C'est bien. Passons. » Puis vient « Le Portement de croix » de Jean Béraud. « Le Christ... est frappé et bafoué par la brutalité et par le vice », explique l'auteur. « A genoux, à la droite du tableau, des personnages symbolisant les idées chrétiennes sont représentés en prière. » Le symbole échappe à Tristan Bernard: « Et moi, ai-je assez coltiné? disait jadis un Christ de Willette. M. Jean Béraud nous fait assister à l'arrivée d'une de ces courses de coltineurs, dont le public pharisien s'est toujours montré enthousiaste. » Malheureusement, tous les « chefs-d'œuvre » ainsi « épinglés » par Tristan Bernard et Toulouse-Lautrec n'ont pas eu l'honneur d'être reproduits dans les catalogues illustrés des deux Salons, albums commémoratifs et autres publications spécialisés. On aimerait pourtant contempler « le portrait simili-caniche du sculpteur Dampt » par Aman-Jean, « le Concours des gâteaux de Savoie » de Monchablon (qui exposait en réalité une composition biblique, « Venite ad me omnes »!) ou « la Loi de l'Honneur » de Juan Harris, ainsi décrit par Tristan Bernard: « Un monsieur bien vêtu, un revolver fumant à la main, considère avec des yeux hagards l'amant de sa femme, étendu sanglant sur le tapis d'un appartement meublé. La jeune personne effarée se blottit contre la cheminée. Seul un voile bleu ciel parvient à conserver son sang-froid dans cette regrettable affaire, et, par un prodige d'équilibre, reste suspendu autour de la dame et il masque les parties délinquantes. »

5



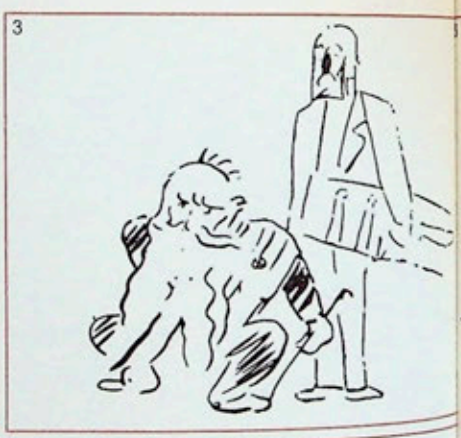
« Faut-il écrire A
point qui exposait
sabot monstrue
artiste scrupule
décente. » 4 et 5
« Louis Picard s'
pandeaux). Il s'en s
entre femmes. « Un
racontent des hist
heureuse quand o
une fille, probabl
la main, afin que

« Faut-il écrire A. Point ou à-point? » demande Tristan Bernard, à propos des tableaux d'Armand Point qui exposait trois toiles: *Ame d'automne*, *Eve*, et *Rêve de pureté*. **2** Ce « tueur de cochon au sabot monstrueux » évoque probablement une œuvre de David-Nillet, *Le Cochon*. **3** « M. Dinet, un artiste scrupuleux, qui peint d'après des instantanés, nous représente un épisode d'une émeute assez récente. » **4** et **5** *Premier Assaut*, de Friant, rebaptisé par Tristan Bernard « La leçon de choses ». **6** « Louis Picard s'est fabriqué deux ou trois jolis cachets sur un motif identique (une jeune femme à bandeaux). Il s'en sert pour signer ses marines, ses soleils tombants, ses intérieurs. » **7** et **9** Dannat: *Entre femmes*. « Une maison privée espagnole, de Dannat. Sa clientèle ne donne pas. Ces dames se racontent des histoires. Connaissez-vous dans Barcelone/Une Andalouse aux seins brunis/Elle est heureuse quand on donne/Tant pour elle que pour la bonne/Vingt ou trente maravedis. **8** « Une jeune fille, probablement d'Armand Jean (sic), rêve à ses illusions perdues, et tient encore la serviette à la main, afin que nul n'en ignore. »



1

2


3

5

7

1. « Le petit chaperon rouge porte le lait des Maîtres. » C'est sans doute *La petite Fermière*, de M. Grun. **2** « L'Amazone de Barrias. C'est beau comme des primitifs. » **3** Ce croquis est publié sans commentaire et sans que l'auteur soit désigné. **4** Bonnat décrivait ainsi son tableau au directeur du « Journal des Débats »: « Mon plafond représente « L'Art monté sur Pégase, triomphe de l'ignorance et de la Barbarie ». Te rappelles-tu les beaux vers de Hugo: « C'était le grand cheval de gloire/Né de la mer comme Astarté/A qui l'Aurore donne à boire/Dans les urnes de la Clarté. » Est-ce assez beau ces vers-là? Ah! si ma peinture avait la chance de les rappeler! » Tristan Bernard écrit, lui, à propos du « tableau de Bonnat(tout faire) »:« Encore un cheval cabré dans un plafond! La statistique a pourtant prouvé que toutes les fois qu'on mettait un cheval dans un plafond, cet animal impressionnable finissait par se cabrer. Pourquoi négliger les données de l'expérience? **5** « Voyez le Jugement de Pâris et laissez-vous prendre au charme de l'anecdote. Un jeune dandy, après avoir laissé soupçonner à sa famille toutes sortes d'aventures mystérieuses et haut mondaines, a mis tout bonnement quinze francs dans son gousset, et s'est rendu chez Ida (sur le mont de ce nom) où trois dames complaisantes s'exhibent à sa vue. Ainsi, faites votre choix. Mais laissez, s'il vous plaît, la grosse au major. » **6** Cette joyeuse baignade est la transposition d'une composition dramatique et bretonnante de H. E. Rudaux, *Un Homme à la mer*. **7** Chartran: *Saint François chantant au labour*. « Sous la bise et le vent/Saint François labourant/Chantait en soupirant:/Comment Monsieur Chartran/Voit-il donc la nature (bis)/Car sa peinture ture/Rappelle absolument/La garniture ture/D'un vole vole-au-vent. » **8** E. Luminais: *Pirates normands au IX^e siècle*. « Une commission d'hygiène du Moyen-Age faisant prendre aux nourrices de la côte un bain forcé. »

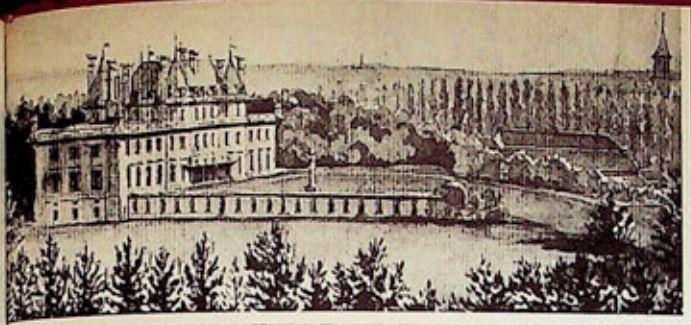
8

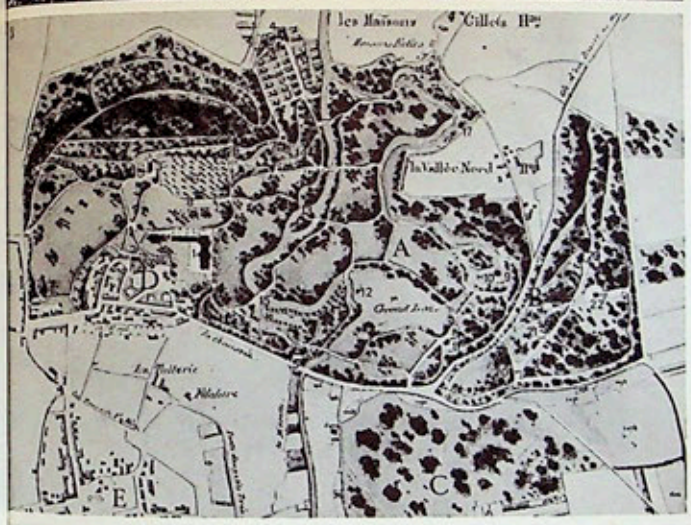
MÉRÉVILLE

par Olivier Choppin de Janvry

Conçu par Hubert Robert et Bellanger,
le parc de ce beau domaine n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même

1





Devant Me Duclos du Fresnoy, notaire royal à Paris, le 20 octobre 1784, Jean-Joseph de Laborde, banquier de la cour, acheta à Philippe Antoine de la Tour du Pin la terre de Méréville érigée en marquisat par Louis XIV en faveur de Jean Delpech, conseiller au parlement, aïeul maternel de sa femme Jeanne Bertin.

Méréville est à 17 lieues de Paris et à 3 d'Etampes, non loin de la route de Paris à Orléans qui l'évite cependant depuis le XIe siècle car le baron du dit lieu rapinait et rançonnait de telle sorte que, pour fuir sa sauvagerie, on n'hésitait pas à faire quelques lieues de plus. La Juine fait le charme d'un vallon agréablement boisé, inattendu en pleine Beauce: elle guidera Bellanger et Hubert Robert dans le dessin du parc. Méréville sera la dernière « folie » de Jean-Joseph de Laborde, ce grand mécène, amateur d'art plus que collectionneur, curieux, souvent par intérêt, plus que féru d'architecture. La Révolution fera de Méréville le testament de ce grand bâtisseur dont le portrait aurait pu être esquissé par Voltaire: « Un jeune seigneur heureusement né n'est ni peintre, ni musicien, ni architecte, ni sculpteur, mais il fait fleurir tous ces arts en les encourageant par sa magnificence. Et c'est en quoi on a raison de dire que les gens de qualité (j'entends ceux qui sont très riches) savent tout sans avoir rien appris parce que en effet ils savent à la longue juger de toutes les choses qu'ils commandent et qu'ils payent. »

Jean-Joseph de Laborde est né en 1724 à Jaca en Aragon où son père Jean-Pierre Dort de Laborde était venu s'établir avec sa femme Marguerite Aleman, quittant comme cadet le pays de Bielle, chef-lieu de la vallée d'Ossau en Béarn d'où les Dort étaient originaires. Très jeune Jean-Joseph

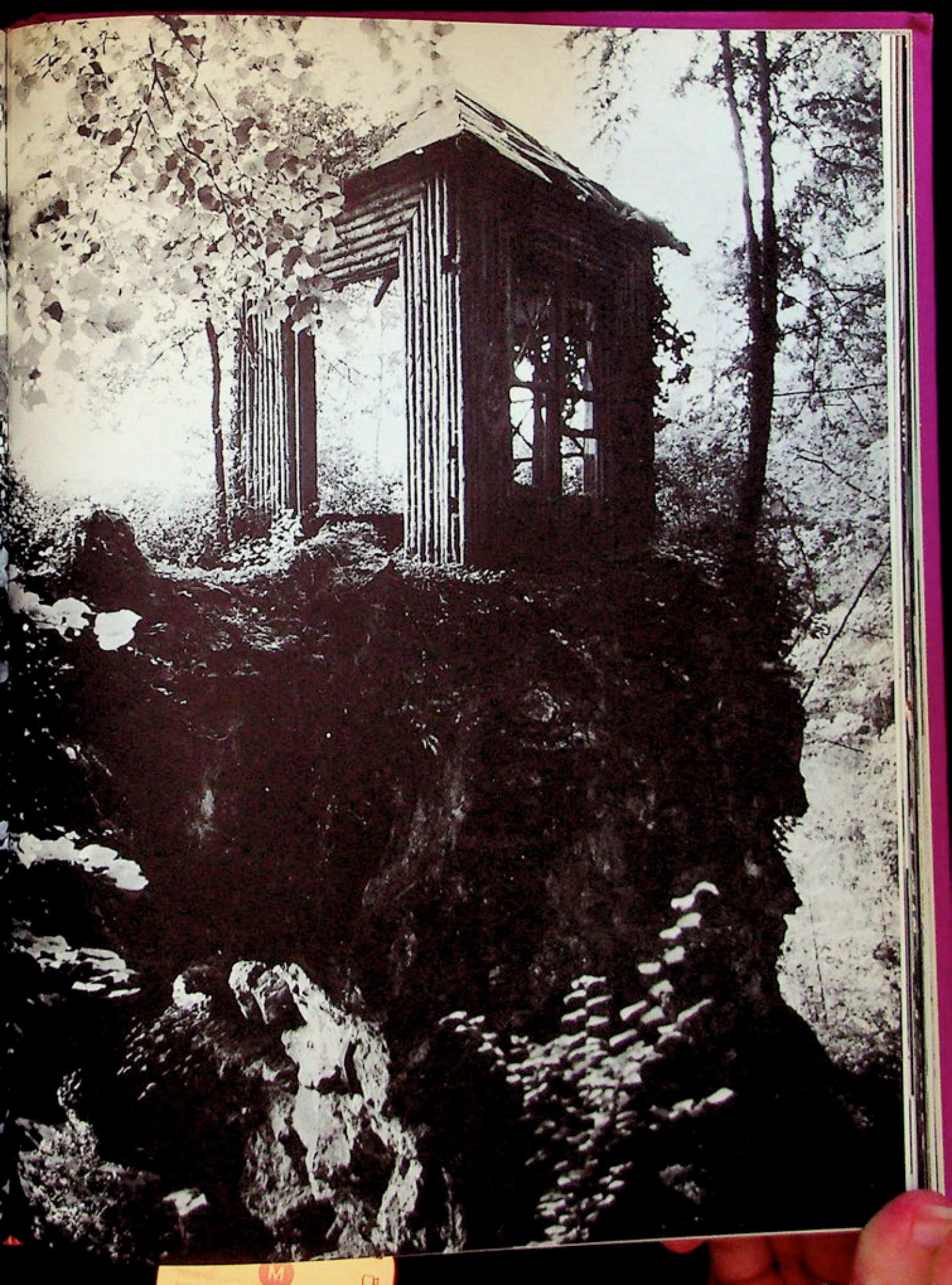
1 *Hubert Robert: Vue générale de Méréville. Sceaux, Musée de l'Ile-de-France.*
2 *Le château de Méréville. Lavis de Célestine de Vintimille. Collection Comtesse J. de Pange.* **4** *Le château de Méréville. Etat actuel.*
3 *Plan aquarellé du parc de Méréville. Collection particulière.*
A) *Grand Parc.* B) *Petit Parc.* C) *Bois de Boulogne.* D) *Bourg de Méréville.* E) *Bourg de Saint-Père. 1 Château. 2 Concierge. 3 Basse Cour. 4 Maison du jardinier. 5 Moulin du pont. 6 Chemin de la grotte. 7 Temple. 8 Pompe à eau. 9 Grande Cascade. Grotte. 10 Belvédère. 11 Laiterie. 12 Colonne rostrale. 13 Ile Nathalie. Pont d'acajou. Pont des Boules d'or. 14 Pont du Diable. 15 Pont des Roches. 16 Glacière. 17 Grotte des Demoiselles. 18 Tombeau de Cook. 19 Colombier. Bergerie. 20 Ecurie. 21 Remises. 22 Colonne Trajanne. 23 Petit Château.*

rentre en France et commence une brillante carrière commerciale à Bayonne, sous la direction d'un parent Joseph de Laborde. Jean-Joseph de Laborde grimpera vite tous les échelons du négoce avant de se lancer avec succès dans la finance. Sur la demande du comte de Bernis, il obtient de Ferdinand IV, roi d'Espagne, pour alimenter les caisses de l'Etat vidées par la guerre de Sept ans, un prêt important qui avait été refusé jusque-là à l'ambassadeur de France. A 34 ans, il quitte Bayonne pour Paris: il vient d'accepter de remplacer, sur les instances du duc de Choiseul, Paris de Montmartel. Il sera le dernier banquier de la Cour (1758). A côté de ses activités officielles, Laborde continuera à mener avec dextérité ses affaires privées. Laborde se donne le beau rôle en écrivant à son fils:
« Et remarquez, mon cher fils, que c'est un homme qui vient de Bayonne établi à deux cents lieues de la capitale qui huit jours après son arrivée à Paris se charge d'un service de 75 millions, ayant contre lui la Cour qui ne le connaît pas, la finance et la banque qui regardent le commencement de son entreprise comme l'époque de sa chute. Aucune bourse à sa disposition, un ministre qui lui promet 4 millions de fonds qu'il n'est pas en état de lui fournir et 2 millions par mois qu'on ne lui a jamais donnés. Cependant je fais mes dispositions. Les piastres affluent dans mes caves, je bats monnaie à Bayonne, à Paris, à Strasbourg et mon service se fait correctement. » Très rapidement il passe pour être un des hommes les plus riches du royaume; on évalue ses revenus en France à 1 800 000 livres. L'anecdote suivante mérite d'être racontée: inexacte, elle rend compte cependant de l'idée que l'on pouvait se faire de la fortune de Laborde. Louis XV rentre dans la salle à manger de la Ferté Vidame et, sachant que le sol était pavé d'écus de six livres, ne peut s'empêcher de dire à son hôte: « Je n'aime pas que l'on me

1

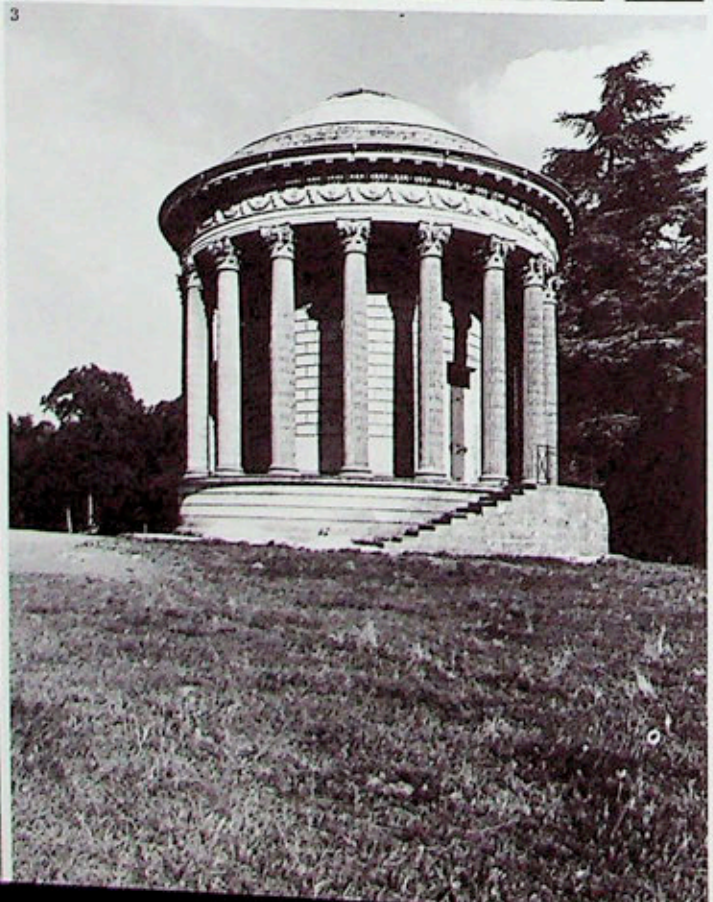
2

1 *La grande cascade. Plume aquarellée. Collection particulière.*
2 *Hubert Robert: Vue du parc de Méréville avec la grande cascade et le belvédère. Nationalmuseum, Stockholm.*
3 *Le belvédère. Etat actuel.*



2

3



1 *Le tombeau de Cook. Etat actuel. Parc du château de Jeurre.*
2 *Le tombeau de Cook. Lavis de Célestine de Vintimille. Collection Comtesse J. de Pange.*
3 *Le temple rond. Etat actuel. Parc du château de Jeurre.*
4 *Le temple rond. Plume aquarellée. Collection particulière.*

marche sur la figure ». La réponse ne se fit pas attendre: « Ne craignez rien Sire, les écus sont placés de champ ». Peu après son mariage en 1768, avec Rosalie Claire de Nettine, fille du banquier de la Cour de Vienne, belle-sœur de Micault d'Herbelay, garde du Trésor royal, et de La Live de Jully, introducteur des ambassadeurs, le célèbre collectionneur — il achète à Bouret de Vézelay, fermier général, son somptueux hôtel particulier construit par Le Carpentier. Horace Walpole, venu dîner en 1765, constate que l'hôtel est tel « que toutes nos maisons de Londres paraissent petites et misérables ». Quatorze fenêtres donnent sur le jardin aussi long que la moitié du « Mail ». Les tableaux de Lemoine sont accrochés dans le grand cabinet tendu de damas rouge encadré d'or. Ceux de

Desportes da
H. Walpole ad
de Bouchardo
en écaille et
médailles. Plus
pour chauffer
Mille et une n
de l'ordre de S
M. Ferdinand
dans ses Com
de l'Art Franç
Laborde n'av
d'un collection
vait, exceptio
membres de sa
ni les tableau
Les tableaux
décrites par
du Cabinet de
Après avoir
ils seront ce

Desportes dans la salle à manger. H. Walpole admire aussi les bas-reliefs de Bouchardon et de grandes armoires en écaille et or moulu incrusté de médailles. Plus prosaïque, il estime que pour chauffer et éclairer ce palais des Mille et une nuits la dépense doit être de l'ordre de 28 000 L. par an.

M. Ferdinand Boyer a fort bien montré dans ses Communications à la Société de l'Art Français que Jean-Joseph de Laborde n'avait pas vraiment l'âme d'un collectionneur puisqu'il ne conservait, exception faite des portraits des membres de sa famille, ni les meubles, ni les tableaux de ses résidences.

Les tableaux et autres curiosités décrites par H. Walpole provenaient du Cabinet de M. Bouret de Vézelay. Après avoir été longtemps les siens, ils seront ceux de Grimod de la Reynière, propriétaire de l'hôtel à la veille de la Révolution.

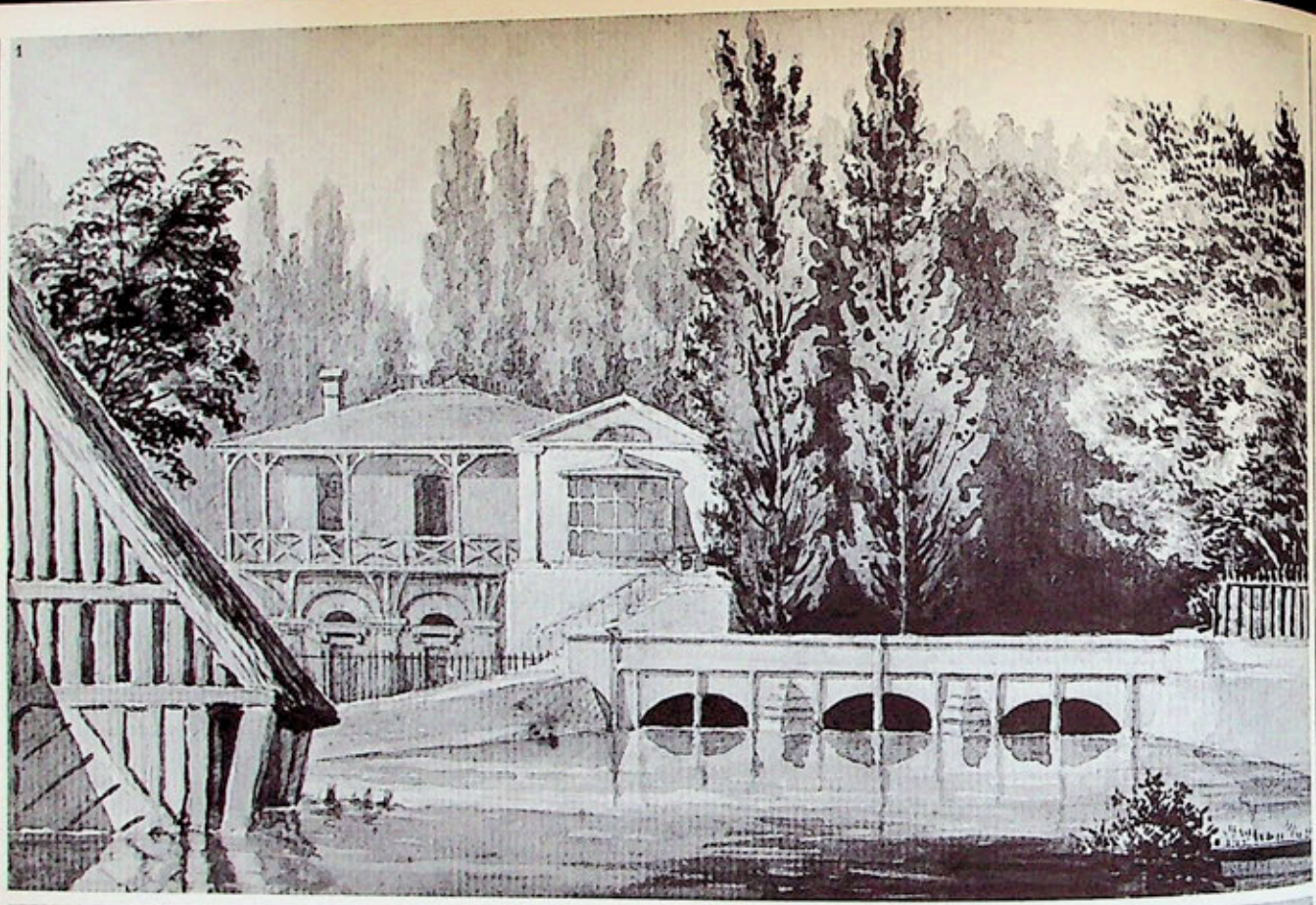
A la Ferté Vidame, cédée en 1784 contre cinq millions et demi de livres, somme fabuleuse pour l'époque, payées comptant par le duc de Penthièvre, les meubles non compris dans la vente furent mis aux enchères peu après. Jean-Joseph de Laborde avait dû se séparer de la Ferté Vidame sur la demande du roi qui venait de reprendre le château de Rambouillet au duc de Penthièvre. Pour consoler Laborde de la perte de la Ferté Vidame qu'il affectionnait particulièrement, Louis XVI lui donna le titre de marquis. Cela ne remplaçait certes pas les nombreux souvenirs liés à la Ferté Vidame — séjour de Choiseul en septembre 1771, visite de Louis XV et en 1781 de l'Empereur Joseph II.

C'est en 1764 que Laborde avait acheté aux héritiers du duc de Saint-Simon, le fameux mémorialiste, le château de la Ferté Vidame. Le Carpentier avait rasé aussitôt l'ancien château féodal avec tours, fossés et pont-levis, pour construire une nouvelle demeure inspirée du château de Courteilles. Les travaux dureront 12 ans à Courteilles, 3 seulement à la Ferté Vidame. Laborde n'a pas un tempérament d'artiste, il aime que l'on aille vite et bien. Tant pis si l'on reprend la même disposition: corps central élevé de deux étages sur un rez-de-chaussée qui s'incurve, avant-corps surmonté d'un fronton, pavillons central et latéraux coiffés de hautes toitures d'ardoise percées de lucarnes, bâtiments des communs disposés en T sur un seul côté de la cour d'honneur, parterres et allées d'accès dans l'axe du château. Bref « un air de magnificence un peu déplacé » a écrit Antoine Nicolas Duchesne dans la narration de son voyage en Haute Normandie.

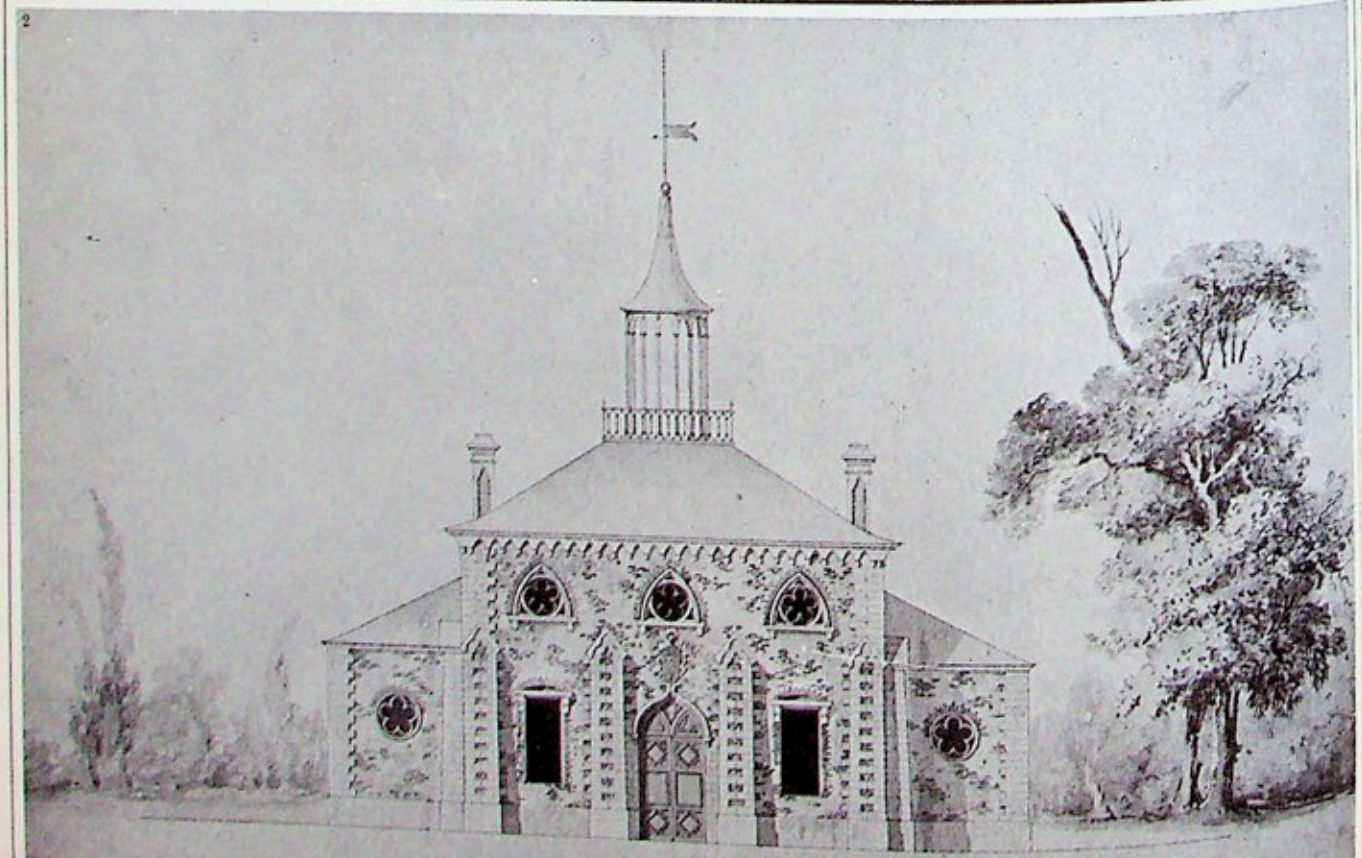
Laborde fait appel pour la décoration de ce château à de nombreux artistes auxquels il impose de très courts délais. Un an à Joseph Vernet pour exécuter 8 grands tableaux de 9 pieds sur 4, sur le thème: les quatre parties du jour sur mer et sur terre. Le délai ne fut pas respecté et Laborde, pressé d'avoir les tableaux chez lui, refusa qu'on les exposât au salon de 1769, ce qui lui valut d'être traité par Diderot de « vilain monsieur » et de « moderne Midas. »

Marmontel, plus posé, écrivait: « Prévenu par les politesses de M. de Laborde j'allais le voir, j'allais dîner

1



2



Ouverture de la Loge de Modèles de Mlle Guimard, rue de Cléry

quelquefois avec lui, je le voyais honorable mais simple jouir de ses prospérités sans orgueil, sans jactance, avec une égalité d'âme d'autant plus estimable qu'il est bien difficile d'être aussi fortuné sans un peu d'étourdissement. De combien de faveur le ciel l'avait comblé. Une grande opulence, une réputation universelle de droiture et de loyauté, la confiance de l'Europe, un crédit sans borne et dans son intérieur, six enfants bien nés, une femme d'un esprit sage et doux, d'un naturel aimable, d'une décence et d'une modestie qui n'avait rien d'étudié ».

L'anglomanie n'avait pas atteint M. de Laborde à La Ferté Vidame, dont le parc, comme le château, reste très classique d'inspiration. Alexandre de Laborde rapporte dans les « Nouveaux Jardins de France » que le premier jardin paysagiste fait par son père fut à Saint-Leu construit sur ses ordres après 1774: « Mais d'un petit jardin assez commun qu'il composa, Saint-Leu est devenu depuis sous une influence plus puissante, le financier Beaujon, un des plus beaux parcs qu'il y ait en Europe ».

Taverny acheté en 1773 fut restauré par Laborde et doté d'un parc dessiné par un Anglais pour 105 000 livres, puis plus tard vendu au prince de Conti dont Laborde gérait la fortune sans pouvoir toutefois y remettre de l'ordre.

M. de Laborde ne construit pas seulement hors Paris. Dans la capitale, il est de nombreuses opérations immobilières, et s'agite souvent dans l'ombre derrière des architectes comme Perrin et Ledoux. Percement des rues d'Artois et de Provence autorisé par lettres patentes de Louis XV le 15 décembre 1770. Lotissement du lieu dit la Planchette, établissement du théâtre italien en 1781 sur les anciens jardins de l'hôtel de Choiseul racheté par ses soins pour venir en aide au duc de Choiseul.

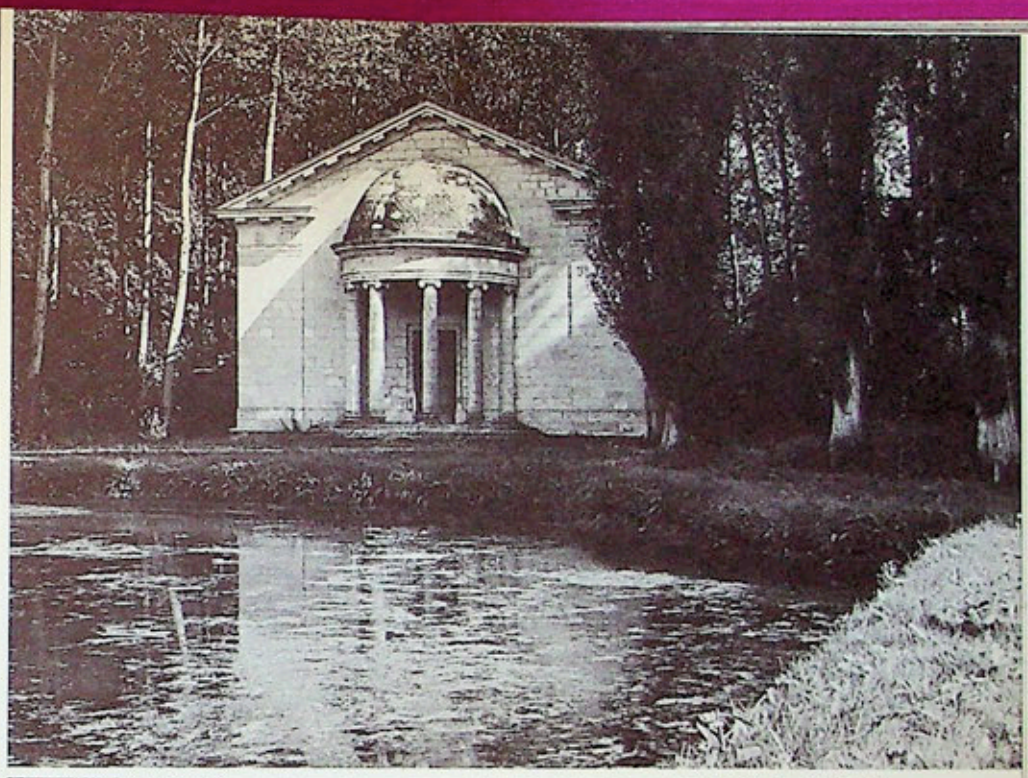
En province M. de Laborde possédait le château de Laborde près de Beaune et avait racheté lors de la succession La Live de Jully (1786) le très important château de Chatelet en Lorraine. Hors de France il avait à Saint-Domingue des plantations très importantes dont il tirait un revenu supérieur à 800 000 livres. On raconte même que ses bateaux, après avoir déposé leurs précieuses cargaisons, étaient chargés de bonnes et belles pierres de taille destinées aux constructions qu'il entreprenait là-bas.

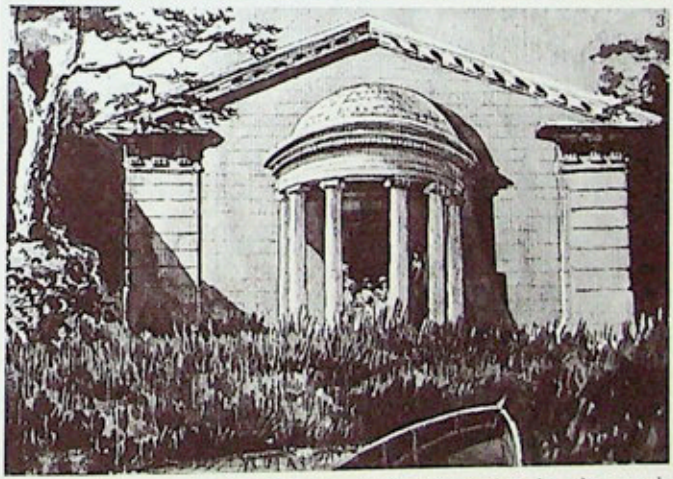
Le 7e du prix de vente de la Ferté Vidame, soit 875 000 livres, fut la somme versée à Philippe Antoine de La Tour du Pin pour Méréville. Le château était alors en bon état, et avait été doté depuis peu d'un jardin à la française en terrasse. La Juine marquait la limite des parterres, et n'entrait en rien dans la composition du jardin.

Le château de Méréville consistait autrefois en un donjon formé de 4 tours unies par des courtines et présentant une masse lourde. Sans rien changer à l'architecture intérieure, il a rajouté deux ailes dans lesquelles il a trouvé la distribution des plus beaux rez-de-chaussée qui existent aux environs de Paris. Ces deux ailes ont dégagé le corps du bâtiment et lui ont donné de tous côtés un aspect élégant, sans rien lui faire perdre de sa première noblesse. « Si l'on eût au lieu de cela employé l'architecture grecque, on eût fait un bâtiment incohérent qui n'aurait été d'aucun temps et qui aurait sans doute coûté le double à construire. »

Certes, l'alliance d'un portique grec avec un corps de logis flanqué de quatre grosses tours eût été d'un curieux effet; on doit cependant reconnaître que l'adjonction des deux ailes se développant à rez-de-chaussée, suivant le principe de La Ferté Vidame, ne fut pas très heureuse. Pour éviter une juxtaposition d'éléments disparates, on fit filer une corniche à modillons sur la façade du corps de logis, et pour rappeler le « château gothique » on posa une échauguette à chaque coin des nouvelles ailes. Celles-ci étaient couvertes en terrasse et couronnées par une balustrade très classique. Qui en fut l'architecte, Bellanger ou Hubert Robert? Y a-t-il vraiment eu collaboration entre ces deux artistes dont les noms ont toujours été associés à celui de Méréville? Une correspondance sur Méréville entre Hubert Robert et le très récent marquis de Laborde a été retrouvée. Ces documents passionnants, encore inédits, que M. Cailleux a très aimablement mis à ma disposition, comme ceux rassemblés par la Société Historique et Archéologique de Méréville depuis plusieurs années, jettent un jour nouveau sur les origines et la

1 *Le moulin du pont. Lavis de Célestine de Vintimille. Collection Comtesse J. de Pange.*
2 *Projet de Bellanger pour le moulin, 1784. Collection Wrightsman, New York.*
3 *Le moulin. Dessin de Bellanger. Encre de Chine. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.*
4 *La société de Méréville vers 1805. Dessin. Collection Comtesse J. de Pange.*
5 *M. de Laborde. Gravure de Lalive de Jully d'après le portrait de Roslin. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.*
6 *Nathalie de Laborde. Dessin. Collection Comtesse J. de Pange.*





1 *La laiterie. Etat actuel.*
2 *Façade de la laiterie, conservée dans le parc du château de Jeurre.*
3 *La laiterie. Lavis de Célestine de Vintimille. Collection Comtesse J. de Pange.*

formation du parc de Méréville. La première esquisse connue concernant Méréville est datée de 1784, année de la vente; elle est signée de Bellanger. Il s'agit d'une proposition pour le moulin du pont conservée dans la collection Wrightsman. Seules les armes des Laborde, figurées au-dessus de la porte de cet édicule gothique, permettent d'en authentifier la provenance, car le moulin fut réalisé tout à fait différemment et par Bellanger, comme le confirme une lettre de Robert datée de 1786. En avril de la même année, Bachaumont décrit la dernière « folie » du banquier de la Cour.

« M. de Laborde fait exécuter un jardin anglais, sans contredit un des plus curieux qu'on puisse imaginer. D'ailleurs il n'y avait qu'un pareil Crésus capable d'y suffire.

» Pour bien concevoir l'étendue du plan et la difficulté de l'entreprise il faut se représenter un vaste marais, une tourbière environnée de montagnes, mais traversée par la rivière d'Etampes qui est considérable, dont les eaux claires, abondantes, poissonneuses permettaient les plus grands effets. Il fallait d'abord dépenser plusieurs millions pour donner à ce fonds mouvant et boueux toute la solidité nécessaire; c'est ce qu'on a fait en employant trois ou quatre cents ouvriers à fouiller une montagne, l'aplanir pour en étendre les déblais dans le marais après avoir ôté de celui-ci la première couche de vase et de tourbe. Ensuite on a remplacé ce terrain marécageux sur la couche plane de la montagne qui avait disparu, on a amalgamé ces deux sols si différents et il en est résulté un terrain également fécond et nécessaire aux plantations futures. La troisième opération consistait à donner à la rivière, non point une marche en ligne droite mais un cours tortueux que l'œil aime à considérer et qui est d'ailleurs imité de la nature.

» La rivière d'Etampes circule donc à droite et à gauche et en tous sens dans la nouvelle plaine de Méréville. En formant cette plaine on a eu soin de pratiquer une cascade, on a fait tomber les eaux de dessus des roches irrégulières dans un magnifique bassin. Les

eaux passent de ce bassin sous un pont immense artificiel, d'une seule arche, toute formée de vieilles roches irrégulières. Mille blocs tortueux avancent et semblent menacer ruine; on y voit des indices de chutes récentes. Il est difficile de voir un pont aussi grotesque. Au-dessus et à côté se trouvent des grottes souterraines avec des sièges et des lits de mousse. Tout y invite au repos: on y entre, on se couche, on s'étend sur le duvet champêtre, d'un côté la présence de la cascade occupe la vue tandis que le bruit de la chute des eaux s'empare du sens de l'ouïe. Passe-t-on dans la grotte voisine, on n'entend plus qu'un murmure lourd et confus de la belle cascade, et dans une autre on n'entend plus rien, afin de varier par degré les sensations du voyageur.

» Par un autre endroit on remue de nouveau le spectateur, on fait passer dans son âme la crainte et l'effroi. A travers une ouverture on lui fait apercevoir les roches saillantes et menaçantes et l'arche du pont: tout paraît prêt à s'écrouler ou peu solide, tandis que d'un autre côté il voit l'effet entier de la cascade, il entend le fracas des eaux vraiment épouvantable. On voit des amas de cailloux rouler tout le long de la rivière, que l'on a étendus dans les nouveaux lits.

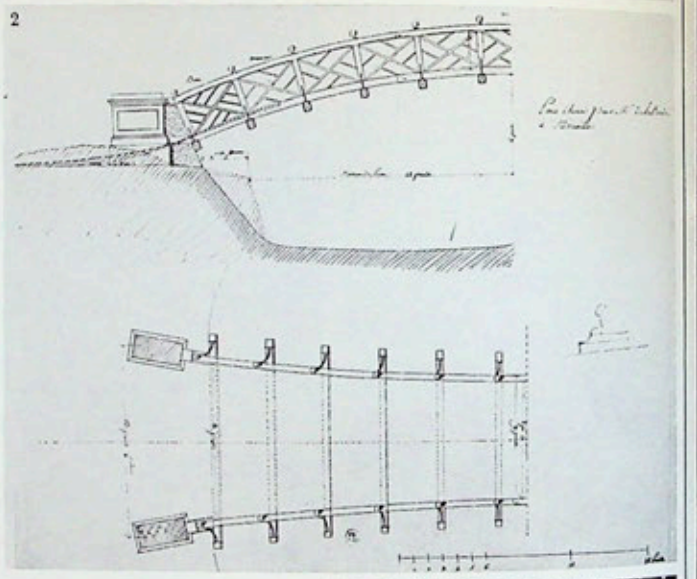
M. de Laborde se propose aussi de ménager d'espace en espace des îles mobiles et flottantes qui varieront encore les sites et les coups d'œil.

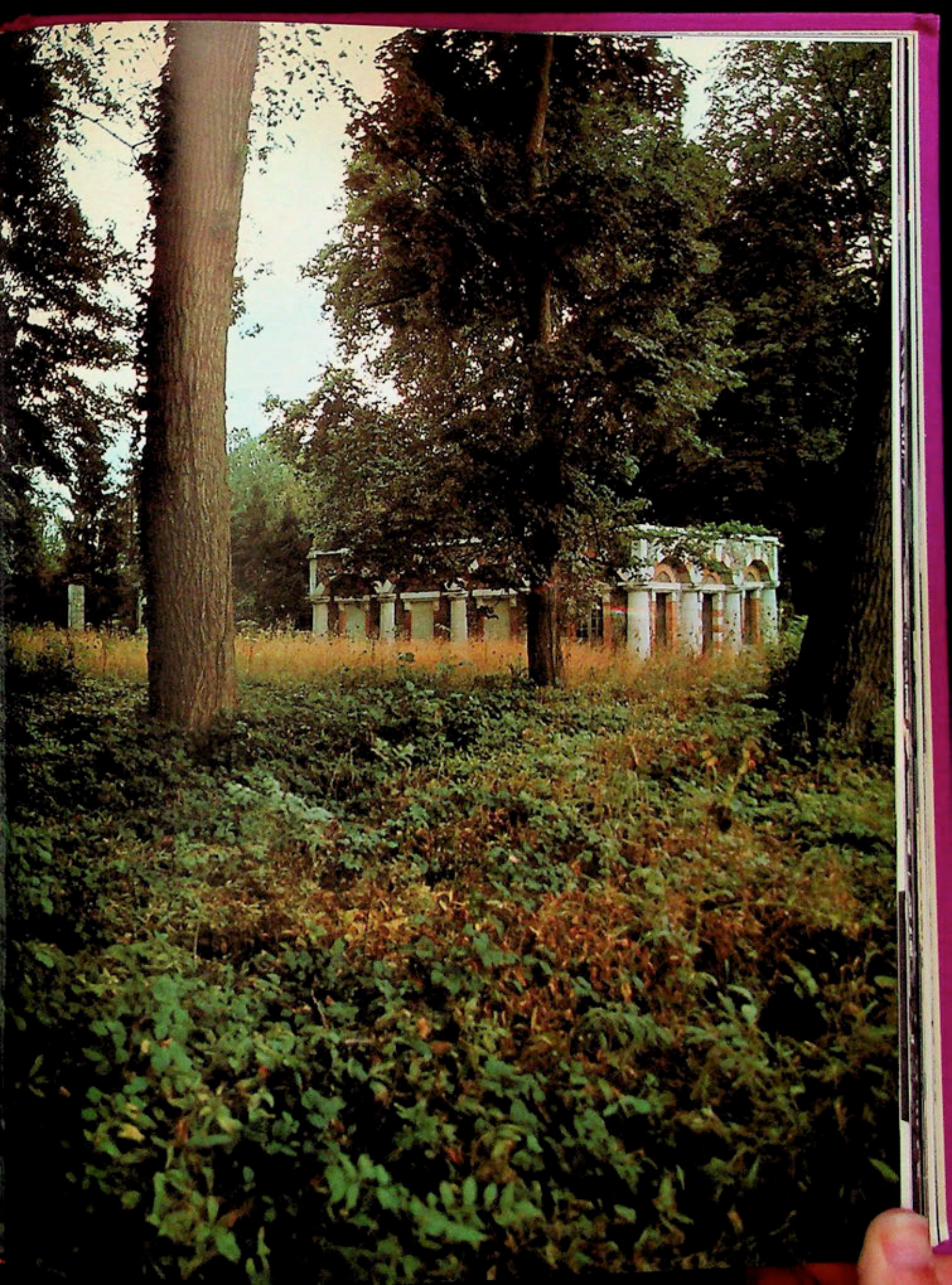
» Tout a été exécuté en grand dans ce jardin: une colline ôtait la vue d'un charmant paysage voisin, le maître du lieu ordonne la disparition de la colline et les 400 ouvriers tranchent la montagne. Le jardin anglais de M. de Laborde n'offre point encore tous les ornements qu'il se propose d'y établir.«

C'est la première description connue du parc de Méréville (avril 1786). Or, Hubert Robert dans sa première lettre (mai 1786), précise qu'il ne connaît point encore le jardin de Méréville. Peu après il s'affirmera comme le maître d'œuvre. La chronique locale, certaines préoccupations de Robert, et surtout certains silences permettent, tout en lui attribuant certaines réalisations, d'expliquer la demi-disgrâce de Bellanger: l'effondrement du premier temple péryptère situé sur une île artificielle, l'enfoncement du pont, des roches, des ennuis dans les amenées d'eau pourraient en être la cause.

L'aménagement du château et son extension, le dessin général du jardin — ce que les architectes appellent le parti — sont cependant l'œuvre de Bellanger, premier architecte du parc de Méréville. *(Suite en page 83)*

1 *Le pont chinois. Plume aquarellée. Collection particulière.*
2 *Projet de Bellanger pour le pont chinois. Encre de Chine. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris.*
3 *Le pont des roches. Etat actuel.* 4 *Le moulin du pont. Etat actuel.*





Le C
sa d

Une conve

Le C.N.A.C.
sa définition, ses buts, ses réalisations

Une conversation au magnétophone entre Blaise Gautier, Germain Viatte et Jacques Putman

2

Jacques Putman – Tentons d'abord une définition de cet organisme qu'on appelle le CNAC, Centre National d'Art Contemporain; ce n'est pas tout à fait un musée, puisqu'il n'a pas de vraies collections historiques; d'autre part ce n'est pas tout à fait un centre d'animation, d'exposition puisque vous achetez des œuvres. C'est donc une formule hybride et c'est peut-être la première fois qu'existe une formule de ce genre.

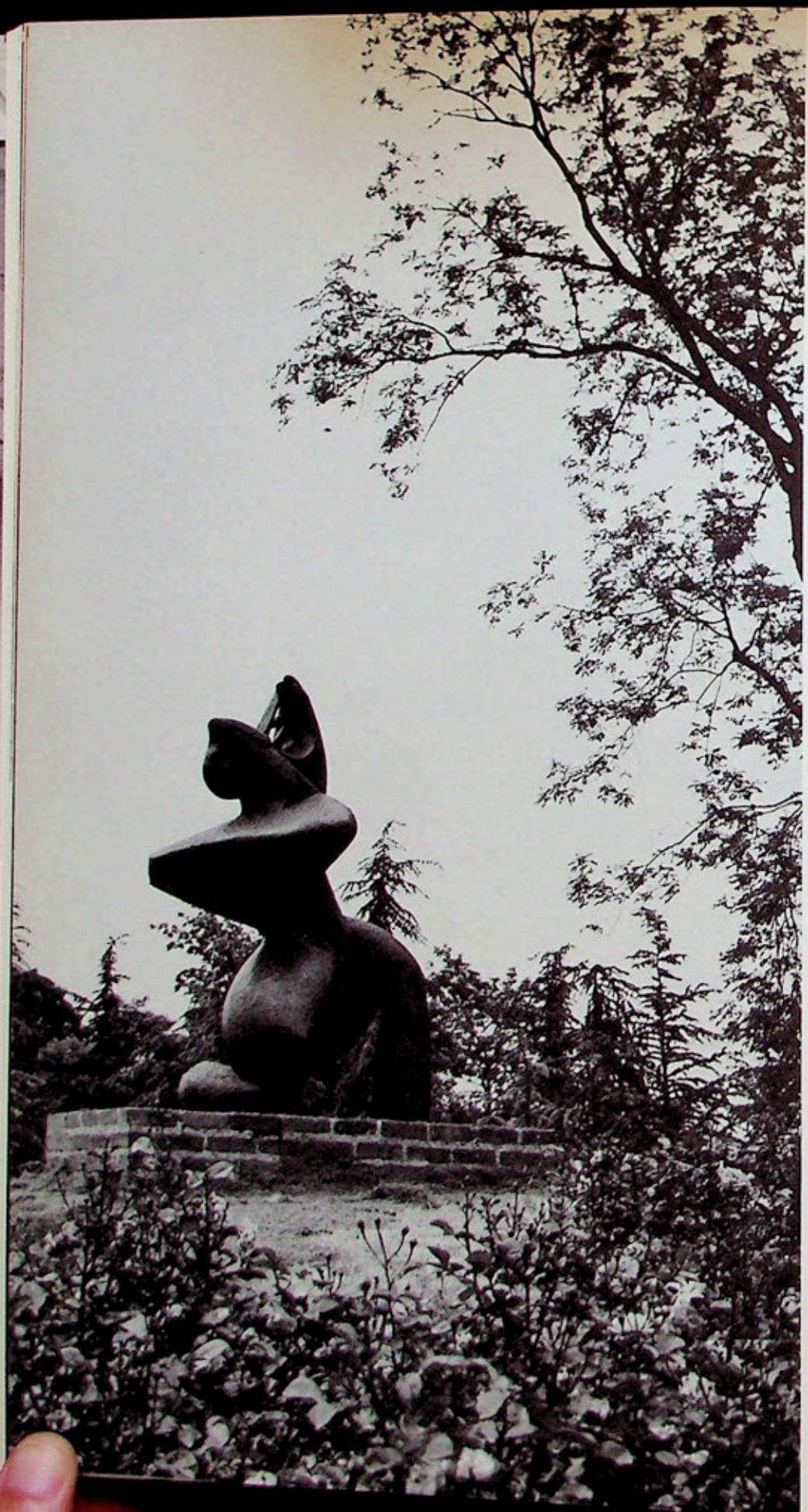
Blaise Gautier – Ce centre s'est développé à l'intérieur d'un service du Ministère des Affaires Culturelles qui s'appelle le Service de la Création Artistique. Je ne sais pas si ce terme est tout à fait juste. J'entendais récemment à la Biennale, au cours d'un débat, Philippe Sollers dénoncer le terme de création et lui préférer celui de production; cela m'a amusé car autrefois, le Service de la Création Artistique s'appeleit précisément Service de la Production Artistique et des Travaux d'Art.

Le point important est que le CNAC reste situé à l'intérieur des problèmes de production ou de création. Ce qui le différencie réside dans le fait qu'il est avant tout au service des artistes.

J.P. – Comment cela, est-ce à travers des commandes de l'Etat?

1 Faire entrer l'art dans la vie, dans la ville, est une des fonctions les plus originales du CNAC. Pour Noël 1969, le sculpteur Soto transformait la vieille place Furstenberg, à Saint-Germain-des-Prés, en féerie de lumière et de cinétisme.

2 En plaçant des sculptures d'artistes contemporains dans des manifestations telles que les Floralies internationales tenues à Vincennes cet été, le CNAC permet à un public étendu de voir et de communiquer avec l'art monumental d'aujourd'hui. Ci-contre, « L'Oiseau lunaire » de Joan Miro, en bas: « Cinq ailes » de Calder.



B.G. – Justement, un autre point est que nous ne voulons pas faire une institution, nous ne souhaitons pas être alourdis par des problèmes de conservation. Nous voulons être un dispositif très léger, très mouvant en rapport avec une certaine actualité au sens véritable.

J.P. – Alors vous voyez votre activité se développer dans quel sens?

B.G. – C'est une activité essentiellement d'information.

J.P. – Information du public, ou uniquement...

B.G. – Information des artistes et du public.

J.P. – Vous pouvez peut-être citer le cas d'un artiste que vous avez « informé ». Mise en rapport avec des fabricants de tapisseries par exemple?

B.G. – Exactement, ou avec des architectes. Il s'agit aussi d'offrir aux artistes les moyens traditionnels de l'Etat: manufactures des Gobelins, de Sèvres...

J.P. – Et la Monnaie, Viatte me racontait tout à l'heure l'affaire de Courtin et de la Monnaie?

Germain Viatte – Nous avons proposé à Courtin de collaborer avec la Monnaie et ce contact avec des problèmes nouveaux l'a sans doute intéressé et s'est révélé fructueux puisque toute une série de gravures récentes sont issues de cette expérience.

B.G. – Là encore je voudrais situer le CNAC à son origine. Nous sommes partis de certaines expériences que propose l'Etat en ce qui concerne les rapports entre l'artiste et l'architecte. On sait que le 1 % représente la fraction de budget qui, dans chaque construction scolaire, doit être appliquée à l'intégration de l'art à l'architecture. Nous avions le sentiment que nous ne pouvions pas faire ce travail sans que l'information se place sur un niveau plus général et cela ne pouvait être fait ni par le musée, ni par les moyens dont nous disposions alors.

J.P. – Mais vous êtes partis aussi dans un certain contexte de la misère des Musées d'Art Moderne en France?

B.G. – Il y avait en effet ce problème, mais je crois que cette raison circonstancielle n'est pas la seule. Autrement dit, nous travaillons en étroite collaboration et de plus en plus avec le Musée National d'Art Moderne qui est lui-même en cours de réorganisation mais nous avons le sentiment d'avoir notre propre rôle à jouer qui ne recouvre pas celui du Musée.

J.P. – Ce rôle s'applique-t-il nécessairement aux artistes jeunes?

B.G. – Ce n'est pas seulement un rôle d'expérimentation. Sur le plan des textes il a bien fallu que, administrativement, se fasse un partage — ce partage assez arbitraire est

celui de la vie
Centre National
rain a pour charg
entre l'Etat, au
Culturelles, et l
français et étra
nos missions so
nies: prospectio
les achats et les
entendu qu'il n
pas de nous déc
et ces commanc
faisons un travai
nous conduit à
tions à un comit
J.P. – Qui vient
B.G. – Ce comi
placé au niveau
Création artistic
Anthonioz qui r
des Affaires Cul
J.P. – Et le Mus
dépend...
B.G. – Le Musé
Moderne relève
des Musées de F
dans l'organisat
des Affaires C
même plan que
Création Artistic
J.P. – Et aux Aff
B.G. – Il y a un
artistiques au Mi
Etrangères mais
a de plus en plu
J.P. – Dans d'au
sez-vous une org
ou bien avez-vou
le CNAC est ur
fait nouvelle? E
exemple, les c
plus directement
G.V. – On peut p
hallen » allemand
dations américair
cil anglais. C'est
nisme à financ
entre la galerie p
B.G. – Si vous
prendrai les miss
définies au titr
d'abord cette pr
vous parlais, pu
tation sur l'art co
la gestion de la
entendu que ce
destinée à être m
médiaire d'expos
J.P. – A rentrer
tions du musée.
B.G. – Jusqu'ici, n
tout un organis
expositions alors
activités, notam
proprement dit
tion, sont seulem
paraître avec l'ou
d'un centre de d
J.P. – Quelle es
centre, les catalo
cevez? des livre
collection?
G.V. – Il y a d'ab
tion qui nous est
artistes. Elle est b
l'envoi d'un que

celui de la vie et de la mort. Le Centre National d'Art Contemporain a pour charge tous les rapports entre l'Etat, au niveau des Affaires Culturelles, et les artistes vivants, français et étrangers. En ce sens nos missions sont clairement définies: prospection d'une part pour les achats et les commandes, étant entendu qu'il ne nous appartient pas de nous décider sur ces achats et ces commandes mais que nous faisons un travail de recherche qui nous conduit à faire des propositions à un comité consultatif.

J.P. – Qui vient d'où?

B.G. – Ce comité consultatif est placé au niveau du Service de la Création artistique dirigé par Mr. Anthonioz qui relève directement des Affaires Culturelles.

J.P. – Et le Musée d'Art Moderne dépend...

B.G. – Le Musée National d'Art Moderne relève de la Direction des Musées de France qui se situe, dans l'organisation du Ministère des Affaires Culturelles, sur le même plan que le Service de la Création Artistique.

J.P. – Et aux Affaires Etrangères...

B.G. – Il y a un service d'échanges artistiques au Ministère des Affaires Etrangères mais il va de soi qu'il y a de plus en plus une imbrication.

J.P. – Dans d'autres pays connaissez-vous une organisation similaire ou bien avez-vous l'impression que le CNAC est une création tout à fait nouvelle? En Hollande, par exemple, les choses dépendent plus directement des musées.

G.V. – On peut penser aux « Kunsthallen » allemandes, à certaines fondations américaines, à l'Arts Council anglais. C'est l'idée d'un organisme à financement multiples, entre la galerie privée et le musée.

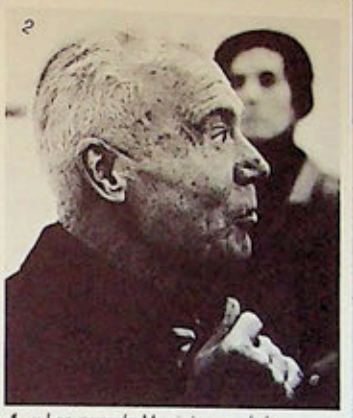
B.G. – Si vous permettez, je reprendrai les missions qui nous sont définies au titre du ministère; d'abord cette prospection dont je vous parlais, puis une documentation sur l'art contemporain, enfin la gestion de la collection, étant entendu que cette collection est destinée à être montrée par l'intermédiaire d'expositions et aussi...

J.P. – A rentrer dans les collections du musée.

B.G. – Jusqu'ici, nous avons été surtout un organisme qui fait des expositions alors que nos autres activités, notamment sur le plan proprement dit de la documentation, sont seulement en train d'apparaître avec l'ouverture prochaine d'un centre de documentation.

J.P. – Quelle est la base de ce centre, les catalogues que vous recevez? des livres? avez-vous une collection?

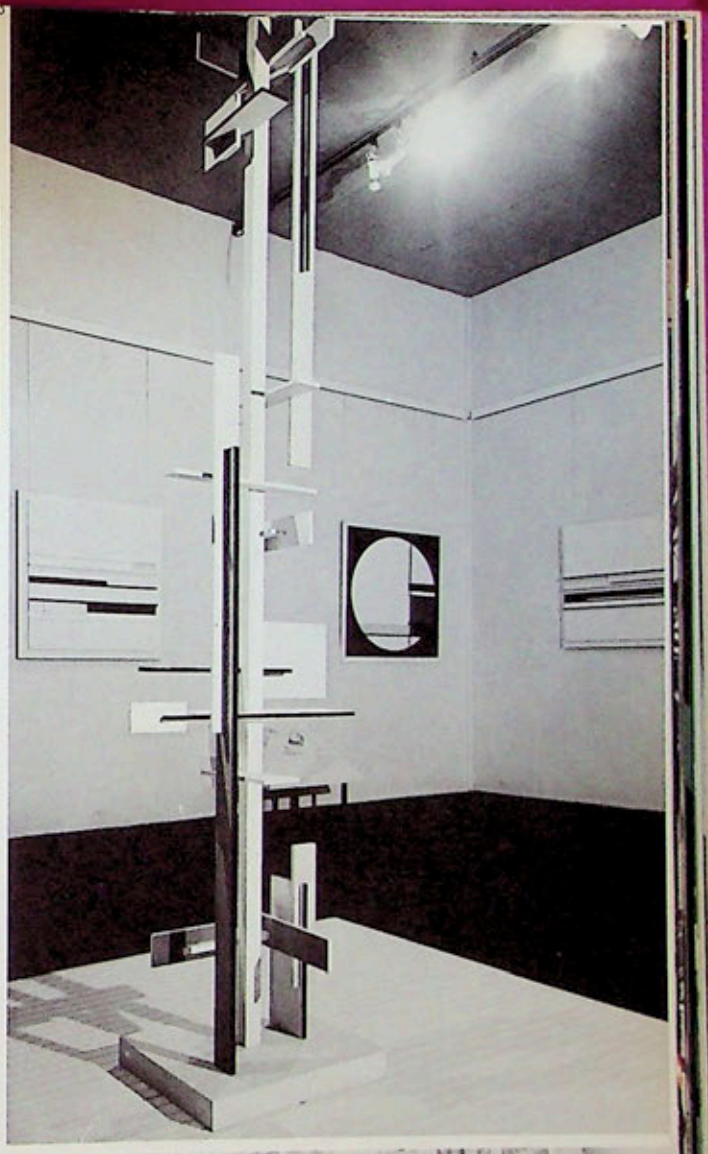
G.V. – Il y a d'abord la documentation qui nous est adressée par les artistes. Elle est basée en partie sur l'envoi d'un questionnaire auquel



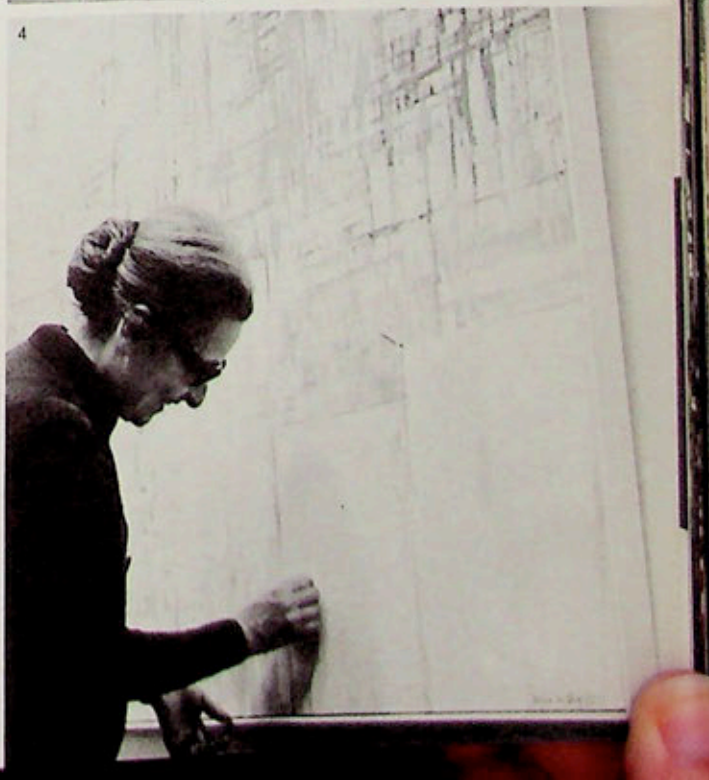
1 « Les grands Musiciens » de Laurens parmi les roses aux Floralies internationales de Vincennes.

2-3 Autre fonction du CNAC: exposer les artistes contemporains significatifs quels que soient leurs tendances, leur âge et leurs origines. Depuis sa création en 1968, dix manifestations ont eu lieu rue Berryer dans l'ancien hôtel Rothschild où le CNAC dispose de galeries très sobrement installées: velums dissimulant les boiseries 1880.

Emule et contemporain de Mondrian, Jean Gorin trop méconnu surtout en France, son pays d'origine, a exposé rue Berryer au printemps 1969. Ci-dessus, le peintre, ci-contre une des salles avec au centre la « construction plastique spatio-temporelle nº 9 », en bois peint à l'huile, qui a servi de maquette pour le signal de 7 m 50 de haut, en aluminium, érigé en 1968 devant les bâtiments de l'Institut Universitaire de Technologie de Nancy, au titre du 1 %. Au mur, des « constructions spatio-temporelles » datant des années 1948-1950.



4 Vieira da Silva retouchant une de ses toiles accrochées au Musée National d'Art Moderne pour la grande rétrospective de son œuvre organisée en automne 1969. L'entente est excellente entre l'équipe du CNAC et le conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne, Jean Leymarie — ce qui permet notamment l'organisation de grandes rétrospectives pour lesquelles les locaux de la rue Berryer seraient trop exigus. Le rôle de l'équipe du CNAC est alors de diffusion internationale. C'est grâce à elle que l'exposition Vieira da Silva a pu être montrée à Rotterdam, puis Oslo, Bâle et enfin Lisbonne.



les artistes répondent, ce qui est extrêmement précieux, surtout pour les artistes qui n'ont pas eu le privilège d'avoir des expositions ou des monographies. D'autre part, les catalogues des expositions et puis évidemment tout ce qui est bibliothèque. Nous souhaitons développer également le domaine de l'audio-visuel c'est-à-dire avoir des bandes sonores, des films et en

tout cas pouvoir dire où sont les films, faits sur les artistes.

J.P. – En fait l'idée d'information est plus importante pour vous que l'idée de conservation.

G.V. – Oui, et je voudrais revenir sur cette idée de dispositif. Nous avons un domicile, c'est-à-dire que nous participons à cette donation de la famille Rothschild à l'Etat pour l'usage des artistes. Nous sommes, au même titre que d'autres associations, locataires de l'immeuble de la rue Berryer. Il y a quelque chose de sympathique dans le fait que cet hôtel abrite aussi bien une coopérative pour les artistes que la Biennale de Paris, et la sécurité sociale des artistes. C'est l'embryon d'une Maison des artistes dans laquelle nous ne sommes qu'une des parties prenantes. Dans cette galerie, nous avons fait des expositions de nature assez variée avec des artistes d'âges, de tendances et d'origines extrêmement diverses. Il est possible que nous nous spécialisions davantage surtout lorsque nous aurons d'autres espaces puisqu'une extension est prévue.

J.P. – Rue Berryer même?

G.V. – Oui, le Centre de Documentation ouvrira dans le premier trimestre 70. A l'automne 70 nous aurons un espace supplémentaire d'expositions. Courant 71, nous aurons l'extension complète, c'est-à-dire une salle d'accueil, une librairie, une salle où l'on pourra passer des films mais nos activités ne se situent pas toutes dans cette maison.

J.P. – Vous faites donc des expositions, ailleurs que rue Berryer?

G.V. – Oui, je crois que le phénomène intéressant actuellement à Paris, c'est qu'il n'y a jamais eu une telle entente — avec les différences de chacun — entre le Conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne, le Conservateur en chef du Musée des Arts Décoratifs, le Grand Palais, l'ARC et le CNAC. Il n'y a jamais eu à Paris une telle cohésion.

J.P. – Et vos expériences dans la ville même pour faire rentrer l'art dans la vie?

B.G. – C'est notre rôle le plus original; indépendamment des salles d'expositions, il y a en effet le problème si important, duquel nous sommes partis, des rapports entre art et architecture, et au-delà, celui de l'artiste dans la ville, de l'artiste dans la rue.

J.P. – Vous avez mis un Soto place Furstenberg l'année dernière. Maintenant Germain Viatte vient de me parler d'un concours...

G.V. – A la suite de cette expérience Soto, nous avons lancé un concours pour un environnement lumino-cinétique sur une place de Paris. Nous avons eu 45 réponses d'artistes isolés ou groupés.

J.P. – Concours national ou international?

G.V. – International. C'est intéressant de voir que nous recevons des réponses aussi bien de Cuba que de Prague, de Montréal ou de New York. Cela prouve aussi qu'il est possible d'avoir une certaine audience à l'étanger pour un problème qui évidemment sensibilise surtout l'opinion artistique française. Il est évident que les commerçants parisiens font chaque année un gros effort pour l'illumination de la capitale et l'on peut regretter que cet effort ne soit pas plus artistique. Un autre problème se pose, celui du plein air; notre rôle est là de profiter des occasions qui peuvent se présenter. Il est certain que l'art monumental, comme on dit, est très mal représenté à Paris et que l'on n'a pas assez d'occasions de le regarder. Quand la direction de l'action culturelle de la Ville de Paris nous a proposé de placer quelques sculptures dans le cadre des Floralies, nous avons pensé qu'il y avait là une possibilité de départ. Il n'y a jamais eu à Paris d'expérience comparable à celle que Londres a connue avec Battersea Park ou Anvers avec le Middelheim.

J.P. – Vous n'avez pas fait cela en province?

G.V. – Si, par exemple à Grenoble, à l'occasion des Jeux Olympiques.

J.P. – Dans ces cas-là, vous collaborez avec la municipalité?

B.G. – Bien sûr.

J.P. – Quel rapport pensez-vous pouvoir entretenir avec les galeries privées?

B.G. – Notre politique est commandée par deux orientations. D'abord, notre préoccupation est d'avoir une vue aussi complète que possible de ce qui est donné à voir à Paris et des moyens, des conditions dans lesquels cela se passe. Autrement dit nous ne voulons pas risquer de faire ce que d'autres ont déjà fait. Mais également, si nous savons qu'un artiste est présenté habituellement dans une galerie mais qu'il ne l'est pas à sa juste mesure, nous pouvons lui offrir une autre dimension. Quand nous montrons Kalinowski, nous le faisons parce qu'il s'agit d'un artiste travaillant à Paris depuis 20 ans sans y disposer d'aucun débouché. Notre action se situe en fonction de la situation de chaque artiste.

J.P. – Pourriez-vous par exemple envisager de collaborer avec une

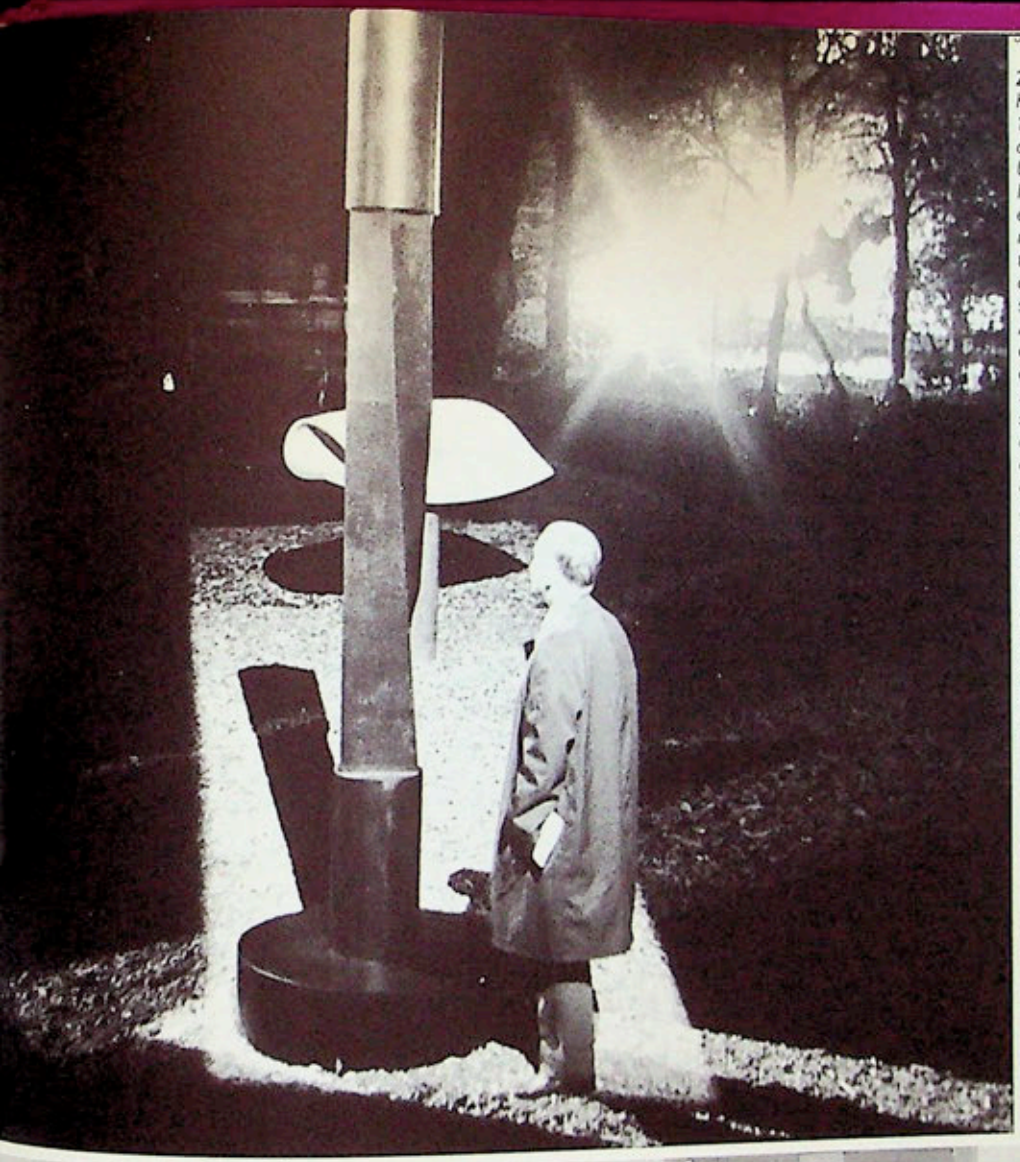
2

1 Le peintre américain Sam Francis devant une de ses toiles récentes (1968) montrées au CNAC l'année dernière en même temps que d'autres de sa période parisienne.

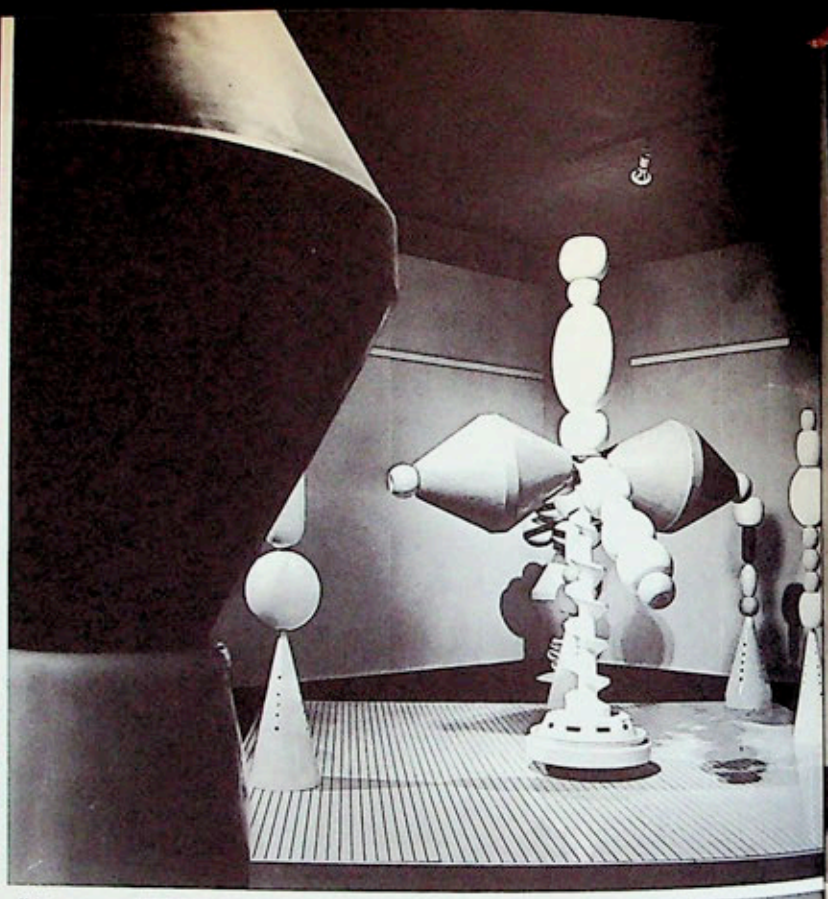
2 et **4** *Au vernissage de l'exposition Kalinowski, rue Berryer (avril-mai 1969), l'artiste (à droite) s'entretient avec le sculpteur belge Pol Bury. Une estime et une amitié réciproques lient les deux artistes. Blaise Gautier et Germain Viatte jugeant que Kalinowski n'avait pas en France, où il travaille depuis vingt ans, l'audience qu'il mérite, ont organisé une rétrospective de ces « caissons et stèles ». Au fond, le caisson « Gopura », bois, cuir et fer (1962); à gauche, « Torquemada », bois et cuir (1967).*

3 *L'artiste, architecte et théoricien suisse Max Bill dans le square public attenant à la fondation Rothschild où étaient exposés, il y a quelques jours encore, plusieurs de ses sculptures. Au premier plan, « Colonne avec des sections triangulaire à hexagonale » (1966, granit noir de Suède); au fond, « Surface triangulaire dans l'espace » (1956, granit rose de Baveno).*

5 *Max Bill photographié rue Berryer dans le bureau de Blaise Gautier, qui, paradoxalement, a conservé son décor 1880.*



5



galerie pour des problèmes de catalogues, ou de publications?

B.G. – Nous n'avons pas de doctrine sur ce point, chaque opération doit se traiter en tant que telle. J'ajoute que ces perspectives sont plutôt celles de l'Association du Centre National d'Art Contemporain que celles du centre, du service extérieur de l'Etat. Créée en juillet dernier, cette association de droit privé et le centre doivent préparer ensemble le statut futur du CNAC dont nous souhaitons qu'il soit de plus en plus autonome.

J.P. – Vous ne craignez pas que le rôle énorme de tous ces organismes en expansion ne soit au détriment des affaires privées?

B.G. – C'est en effet un problème. Il y a quelques années, une enquête a eu lieu à propos d'un nouveau musée d'art moderne. Kahnweiler avait alors déclaré que l'Etat devait intervenir le moins possible. On peut répondre, je crois, qu'en fait l'Etat est toujours intervenu, pas toujours de la manière la plus heureuse et que, surtout, la situation a évolué: dans tous les domaines, initiatives publiques et privées sont aujourd'hui étroitement mêlées.

J.P. – Et les expositions à l'étranger?

B.G. – Là, nous donnons une assistance technique. L'Association d'action artistique, le Service des échanges artistiques du Ministère des Affaires étrangères nous consultent et il arrive que l'un de nous soit chargé d'une exposition. D'autre part, le fonds d'œuvres dont nous disposons et qui est destiné avant tout au Musée d'Art moderne, peut servir aussi pour les expositions à l'étranger. Mais, nous souhaitons que, de plus en plus, il soit réservé à des expositions en France. Je me réjouis beaucoup, par exemple, des accords que nous sommes en train de passer avec les Maisons des jeunes et de la culture dont certaines sont, je crois, très dynamiques.

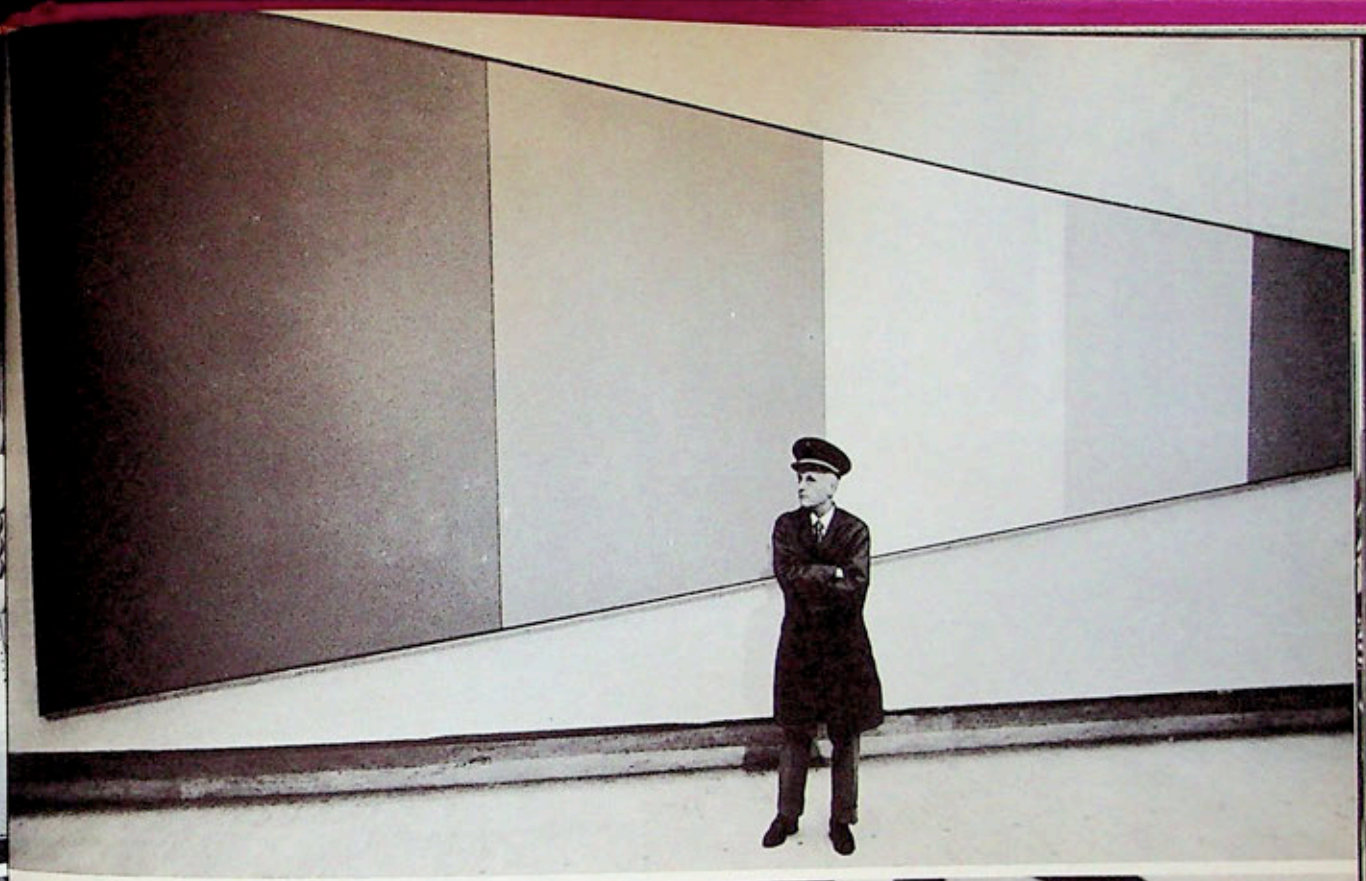
J.P. – Vous n'envisagez pas néanmoins des contrats avec des artistes. Vous pensez uniquement à des actions successives.

B.G. – En effet, nous n'intervenons que là où nous en sentons la nécessité. Notre rôle est parfois de nous effacer et de faciliter le dialogue. Il ne s'agit pas de créer une grande institution d'Etat qui deviendrait la supergalerie. Nous n'intervenons parfois que pour mettre en rapport deux personnes privées et pour faciliter une opération qui ne nous reconnaîtra en aucune façon. Notre rôle est alors un rôle de mise en rapport, de dialogue et de contact.

1 Un groupe de critiques et d'historiens d'art: Pierre Gaudibert, Maurice Eschapasse, Frank Popper, au vernissage de Claude Viseux le 3 juin 1969. A droite Bernard Anthonioz, chef du Service de la Création Artistique.

2 Titre de l'exposition Claude Viseux au CNAC: « Voyants - Structures Actives - Homolides - Autoculture ». Ici le rôle du CNAC a été de montrer l'œuvre de l'artiste dans sa dimension monumentale plutôt que dans sa

dimension
Claude Vise
Jean Prouv
depuis 195
au Palais
Les murs et
le CNAC lu
un an (19
« balises »
gination. C
ment permi
ses contacts
3 Jean-Pier
CNAC au d
l'Œil nº 17
crocher un
dans les g
4 Cette to
worth Kell
faisait part
à Paris fin
du réel ».
portes à N
novembre, e
Palais. L'éq
que les Fran
rama de ce
une des ten
de l'art am
maires et a
portait sur
1968. En e
historiquem
Barnett Ne
Pollock. Gr
CNAC, cet
ensuite au
à la Tate G
5 Au verni
l'ambassad
Mr. Sarge
Malraux.



dimension « objet de collection ». Claude Viseux venait de réaliser pour Jean Prouvé, avec qui il travaille depuis 1951, une grande sculpture au Palais de la Foire de Grenoble. Les murs et les espaces proposés par le CNAC lui ont permis de créer en un an (1968) des « phares » et « balises » à la mesure de son imagination. Cette exposition a notamment permis à l'artiste de multiplier ses contacts avec les architectes.

3 Jean-Pierre Raynaud a exposé au CNAC au début de l'année 1969 (voir l'Œil nº 171). Le voici en train d'accrocher un de ses « Psycho-objets » dans les galeries de la rue Berryer.

4 Cette toile monumentale d'Ellsworth Kelly (« Sans titre », 1968) faisait partie des œuvres montrées à Paris fin 1968 sous le titre « L'Art du réel ». L'exposition fermait ses portes à New York fin août; début novembre, elle s'inaugurait au Grand Palais. L'équipe du CNAC avait voulu que les Français puissent voir le panorama de ce qu'on peut définir comme une des tendances les plus enracinées de l'art américain: « structures primaires et art minimal ». L'exposition portait sur vingt années — 1948-1968. En effet « l'art du réel » est historiquement étayé de Rothko à Barnett Newman en passant par Pollock. Grâce encore à l'équipe du CNAC, cette exposition est allée ensuite au Kunsthaus de Zurich puis à la Tate Gallery de Londres.

5 Au vernissage de « L'Art du Réel », l'ambassadeur des Etats-Unis à Paris, Mr. Sargent Shriver et M. André Malraux.

yachting en grèce

Jouissez du soleil et des plaisirs de la mer...

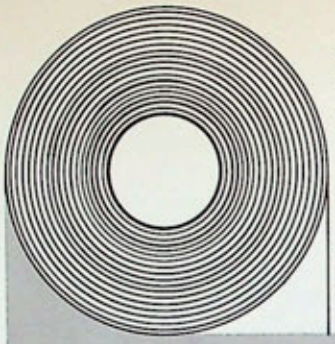
L'agence B. KOUTSOUKELLIS qui vous offre tous les services d'organisation du yachting est prête à élaborer votre croisière en Méditerranée et aux Iles Grecques et met à votre disposition des bateaux de plaisance de toutes tailles.

CAPTAIN NEMOS
Ce voilier prévu pour 5 personnes dispose d'une double cabine et d'un salon comprenant 4 couchettes.

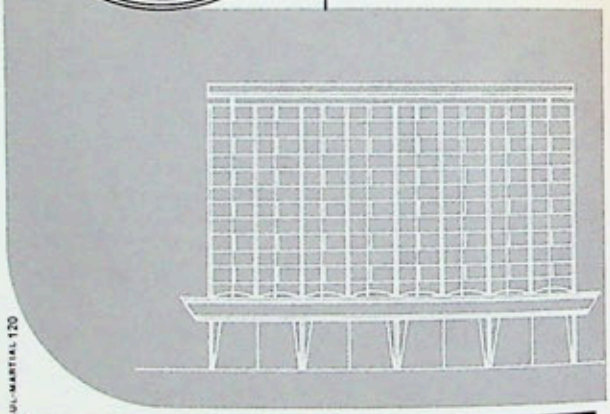
ILLYRIS, le plus luxueux et confortable des yachts peut accueillir 12 personnes à bord et comprend salon et salle à manger sur le pont, 4 chambres de passagers et 2 doubles cabines avec douche ou bain.

Documentation sur demande et réservation à :

B. Koutsoukellis,
YACHT BROKERS & CHARTERERS
3, stadium str., Athènes.
Tél. 227.011 - 234.677
Cable : Kellistour, Télex : 215315 Yach Gr.



METTEZ PARTOUT DE LA COULEUR AVEC GALVACOLOR LE MATÉRIAU DÉCOR UNIVERSEL



PAUL-MARTIAL 120

GALVACOLOR

TOLE D'ACIER GALVANISÉE PRÉLAQUÉE DE HAUTE QUALITÉ

GALVACOLOR est le matériau idéal de notre époque. Riche, facile à mettre en œuvre, ne demandant aucune finition, il apporte partout, dès qu'il est posé, la magie et le tonus de couleurs qui résistent aux attaques du temps.

C'est pourquoi on utilise de plus en plus **GALVACOLOR** dans la construction de panneaux de façade, bardages, cloisons, plafonds ou sous-plafonds, etc...

GALVACOLOR est une tôle d'acier galvanisée prélaquée de très haute qualité, ultra-résistante, offrant la protection traditionnelle du zinc et de l'acier plus celle d'une laque décorative appliquée en continu et cuite au four.

GALVACOLOR s'agrafe, se rive, se plie ou se forme à volonté sans risque de s'écailler.

3 autres présentations :

LACMETALL à utiliser quand la protection du zinc ne s'impose pas.

GALVACOLOR PLASTISOL, avec revêtement épais se prêtant à l'impression en relief de motifs décoratifs (grainage cuir, imitation tissus).

GALVACOLOR FILM PLASTIQUE COLLÉ, pour applications en extérieur ou en intérieur et offrant une gamme très large de présentations décoratives : cuir, tissus, bois.

Livrés en bobines ou feuilles planes, jusqu'à 1500 mm de largeur et 15/10e d'épaisseur.

Ce sont des fabrications :
ZIEGLER S.A.
107, BD MALESHERBES, PARIS 8e
TÉLÉPH. : 522.67.70

Veuillez m'envoyer gracieusement votre documentation - Réf. OE

NOM _____

ADRESSE _____

L'ŒIL

du décorateur

67

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

UNE SALLE A MANGER NEO 1925

C'est une pièce nouvelle qu'Andrée Putman a aménagée rue des Grands Augustins dans l'appartement que nous avions montré il y a huit ans (voir l'Œil n° 82). Dans le salon, elle a ajouté des meubles beaux, rares ou curieux, modifié certains détails, lampes, tapis, tissus, accordant ainsi l'esprit de cette pièce à celui de la salle à manger. Les tableaux: Bram van Velde, Alechinsky, Courtin, Messagier et les sculptures: Vitullo,

Photos Marc Lavrillier

Reinhou
trent la
propriét

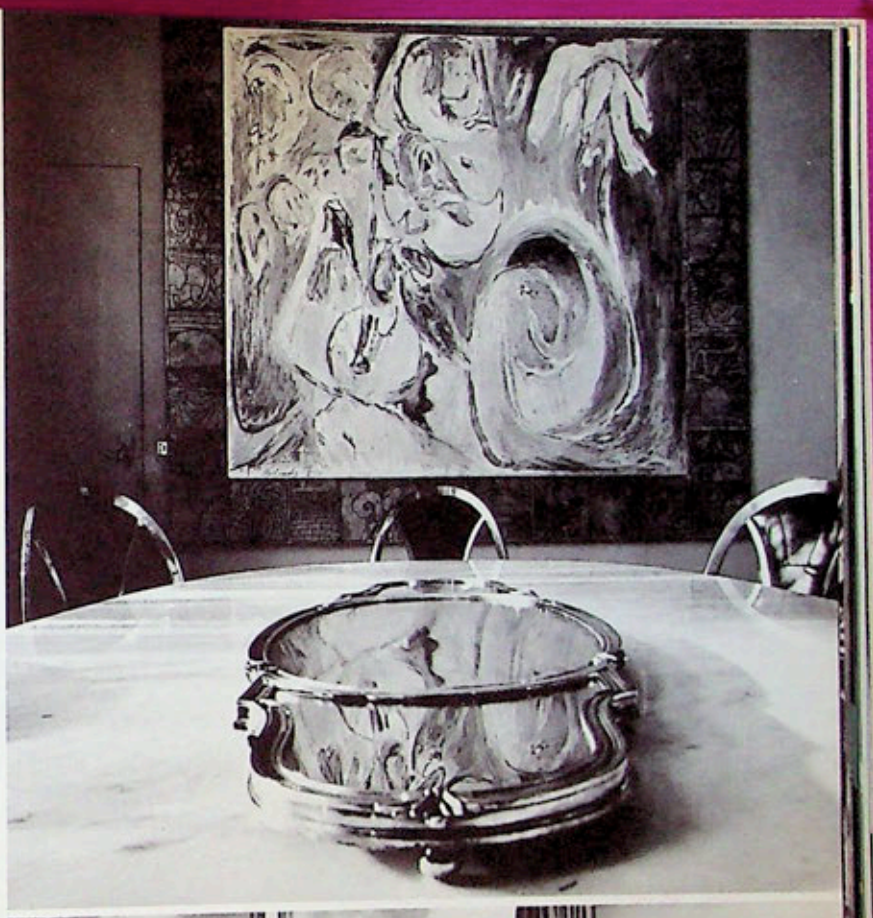
Cette tabl
est un exe
époque de
redécouvr
de voyanc
lampe de
on voit, m
d'ivoire, l
notre pho
Ci-contre,

(Voir légen

Reinhoud, Messagier encore, montrent la permanence du goût des propriétaires.

Cette table en ébène à incrustations d'ivoire est un exemple typique du raffinement d'une époque dont Andrée Putman a su très tôt redécouvrir la qualité. Sur le plateau, une boule de voyance en cristal de roche et une petite lampe de bureau 1925 en acier dans laquelle on voit, mêlés aux reflets des incrustations d'ivoire, le salon tout entier et la silhouette de notre photographe au travail.
Ci-contre, deux détails de la salle à manger.

(Voir légendes page suivante.)



L'idée de faire une salle à manger 1925 est née du goût d'Andrée Putman pour cette époque et de la découverte à New York de huit très belles et rares chaises en acier signées par Ruhlmann — la neuvième est au Metropolitan Museum, recouverte de sa garniture d'origine en lézard rose. Ici elles sont tapissées de cuir marron nervuré. La table est faite d'une épaisse dalle de marbre ovale taillée en biseau. Pour le couvert: sets ovales en carton dessinés par Alechinsky, assiettes 1900 à fleurs, carafes anglaises à monture d'argent, verres XVIII[e] en cristal gravé, argenterie «au coq». Au centre de la table, un surtout d'argent et de glace avec une sculpture de Messagier « Le Frelon ». Devant la fenêtre, une pendule allemande du XVIII[e] en miroir gravé de grappes de raisin et une colonne en miroir sur lequel est posée une plante grasse. Les motifs du tapis thibétain ont été choisis et commandés spécialement pour la pièce. Sur le mur qui fait face à la fenêtre (page ci-contre) entre les deux portes donnant sur le vestibule, un échafaudage composé de cornières d'acier et d'étagères en « Print » kaki permet de présenter les sculptures de Jean Messagier (voir l'Œil, n° 172).
Page précédente, deux autres vues de la salle à manger: en haut, sur un des murs latéraux, une grande toile de Pierre Alechinsky (1960) dont les motifs sinueux se reflètent dans les glaces du surtout en argent. En bas: à droite de la fenêtre, un dessin acrylique d'Alechinsky et une très belle sculpture récente de Messagier « Labours ornés ». Des stores intérieurs en toile blanche protègent la pièce du soleil.

Sur cette pag
réaménagé e
A gauche de
recouvert de
d'un amonce
en lamé anci
« Barcelona »
lui font face.
frappé brun
sur l'un des
cheminée, de
van der Rohe
divers objets
reflets. La tab
« dorée »: sc
bronze, poiss
boîtes à épic
sculptures en
Messagier, sc
boîtes russes.
A droite de la
commode Bo
de cuivre, su
Andrée Putm
qu'elle aime
lampes 1925
et pieds d'arg
verre soufflé
charmants ca
laiton doré. E
une petite ch
de lamé arge
Moltzer et, de
un autre angl
cuir blanc qu
mode, a ache
publique à Ve
en laque. Sur
couleur kaki a
Bram van Vel

Le vestibule v
peint par Ale
en cuivre mar
entre les plan
Bram van Vel

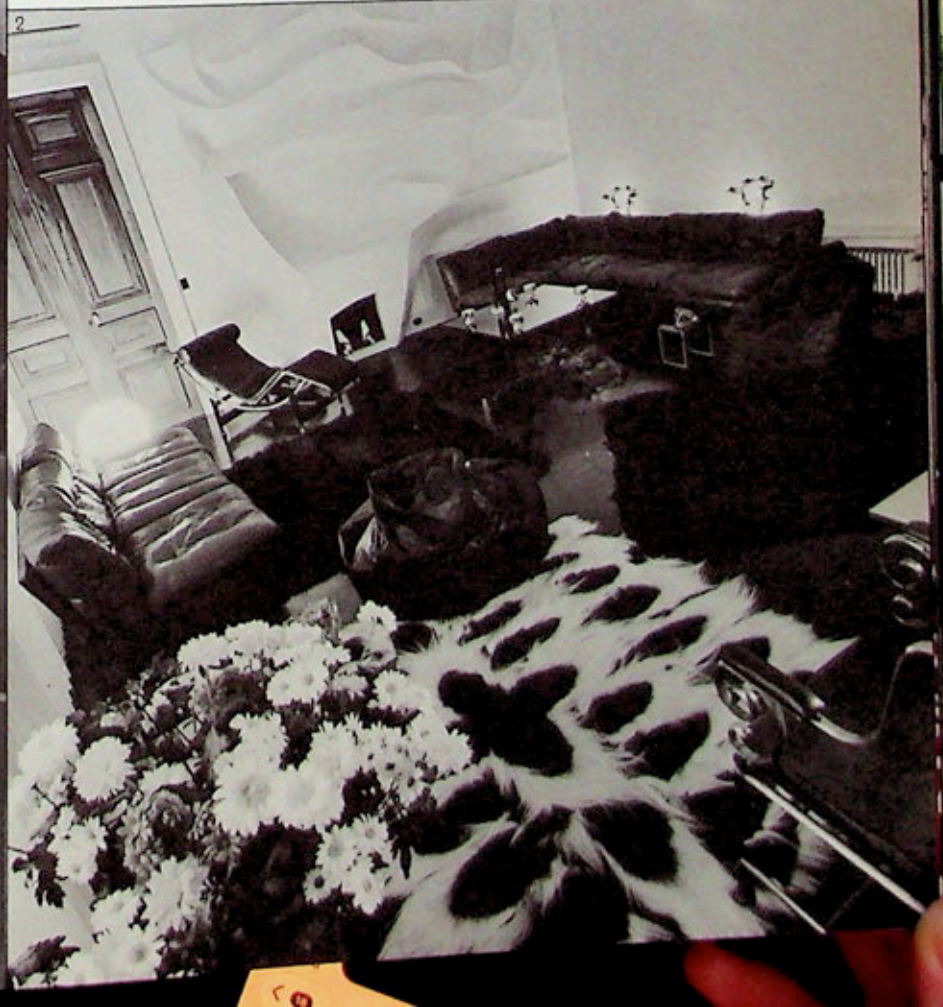
Sur cette page, plusieurs aspects du salon réaménagé en accord avec la salle à manger. A gauche de la cheminée, un canapé recouvert de toile de lin blanche et garni d'un amoncellement de petits coussins en lamé ancien or et argent. Deux « Barcelona chairs » de Mies van der Rohe lui font face. Un grand morceau de velours frappé brun et rouille à motifs 1925 est posé sur l'un des sièges. Dans l'axe de la cheminée, deux tables basses de Mies van der Rohe sur lesquelles sont disposés divers objets accordés de couleur et de reflets. La table au premier plan est « dorée »: sculptures de Messagier en bronze, poissons portugais en cuivre articulé, boîtes à épices XVIII[e]. L'autre est « argent »: sculptures en fonte d'aluminium de Messagier, sculpture en argent de Reinhoud, boîtes russes et coupe de Dunand en étain. A droite de la cheminée une très belle commode Boulle en écaille rouge incrustée de cuivre, sur le plateau de laquelle Andrée Putman a posé quelques objets qu'elle aime particulièrement: deux lampes 1925 — globes en pâte de verre et pieds d'argent — trompette du XVIII[e] en verre soufflé et photos de ses enfants dans de charmants cadres d'autrefois en fils de laiton doré. Entre le canapé et la cheminée, une petite chauffeuse de Ruhlmann tendue de lamé argent. Lampe à volets de Kim Moltzer et, derrière, un bois de Vitullo. Dans un autre angle du salon un fauteuil 1925 en cuir blanc qu'Andrée Putman, devançant la mode, a acheté il y a cinq ans dans une vente publique à Versailles. Commode Louis XV en laque. Sur les murs du salon peint d'une couleur kaki adouci, des gouaches de Bram van Velde de différentes époques.

Le vestibule vu du salon. Le plafond a été peint par Alechinsky; une grande sculpture en cuivre martelé de Reinhoud apparaît entre les plantes. Au fond, une gouache de Bram van Velde.

L'APPARTEMENT DE JEANNE MOREAU

Quand Jeanne Moreau s'est installée rue du Cirque, l'appartement venait d'être remis à neuf dans le style 1880 des immeubles du quartier. Elle a décidé de tout « casser », pour obtenir des volumes et des structures épurés, où les meubles et les objets qu'elle aime — ceux de notre époque — trouveraient un cadre approprié. La célèbre actrice a demandé à son amie Valentine Schlegel de sculpter pour le salon un mur-cheminée autour duquel s'organise la pièce. Elle a confié à Jacques Gandelin le soin de transformer entièrement l'architecture intérieure et la distribution de l'espace. Avec lui, Jeanne Moreau a ensuite disposé les éléments du décor, qu'elle a choisis selon son propre goût, orienté vers les créations contemporaines, mais indépendamment de la mode, et vers les meubles déjà «classiques» — ceux de Le Corbusier ou de Mies van der Rohe — aussi bien que vers les dernières réalisations des stylistes d'aujourd'hui.

1 Pour le salon, Valentine Schlegel a créé une cheminée sculptée en plâtre poli qui se développe en grandes volutes blanches sur tout un mur et donne son caractère à la pièce. Les chenets sont aussi du sculpteur. Le parquet est ciré et stratifié noir mat. Sur la table basse de Mies van der Rohe, des coupes et des objets en argent. A gauche de la cheminée, des œufs en polyester. **2** Autre vue du salon. Les portes de chêne sont les seuls éléments qui aient été conservés de l'ancien aménagement. Elles ont seulement été décapées. Un canapé d'angle et une banquette de cuir fauve (Formes Nouvelles) se font face de part et d'autre de la cheminée. Entre les deux, la chaise-longue de Le Corbusier. Derrière la banquette, au-dessus du radiateur, une tablette supporte deux lampes en fer forgé. Les « sacs » de cuir sont des sièges italiens qui s'adaptent à toutes les positions grâce à leur rembourrage en boules de mousse de latex expansée (Zanotta; diffusion en France: Galerie Péquignot). Petites tables gigogne de Poul Kjaerholm (Mobilier International). Des peaux de loup noires et noires et blanches, sont posées sur le parquet noir.

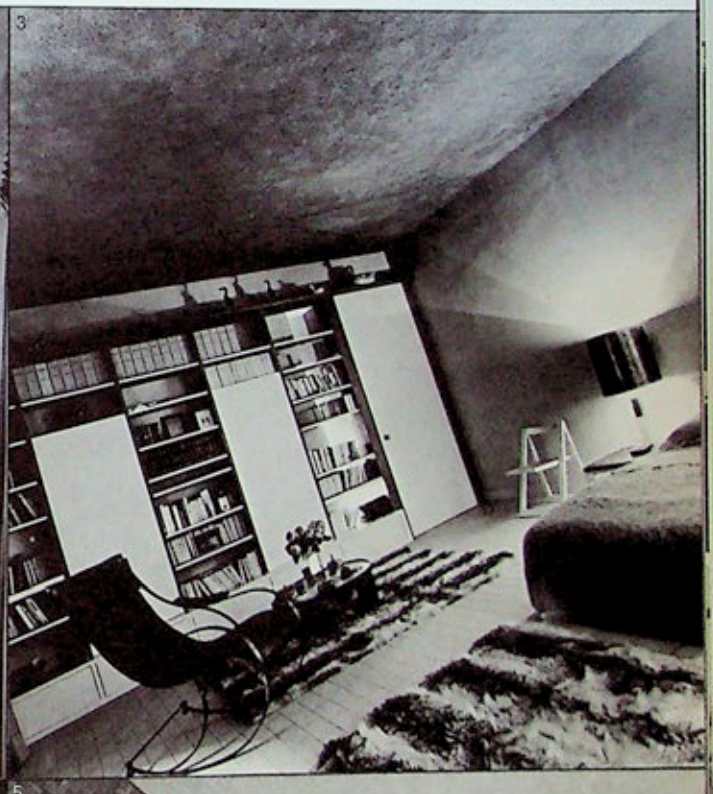


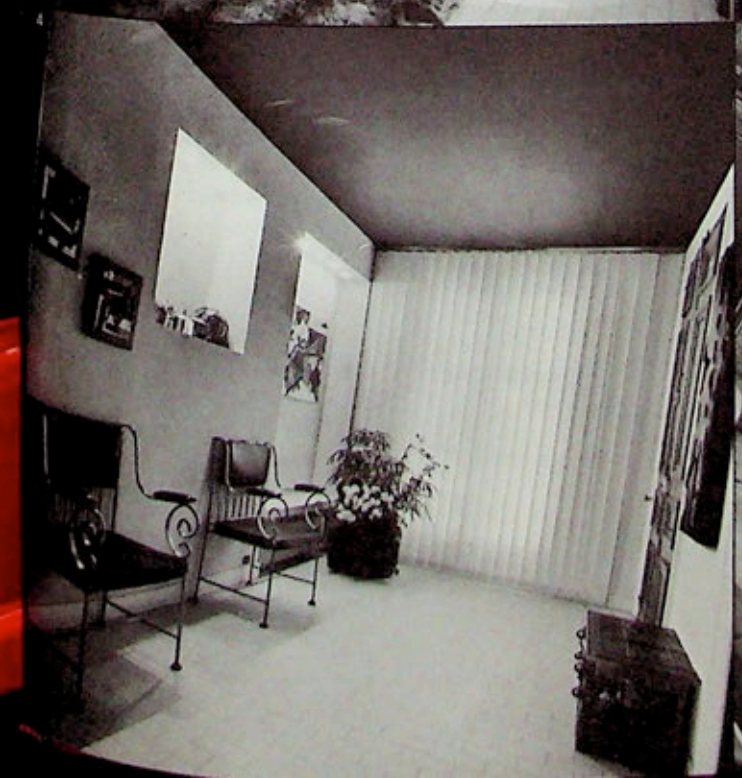
1 Le salon vu vers la salle à manger. Au premier plan, l'un des sacs-sièges de cuir noir. A droite, une lampe faite d'un cylindre d'imprimeur est posée sur une table basse en stratifié, dont le plateau réversible comporte une face blanche et l'autre noire (Cassina). Sur le mur de gauche, un tableau de Rezvani, au-dessus d'une table à tréteaux en acier. Jeanne Moreau a rapporté d'Angleterre les fauteuils en acier et cuir noir dont on voit l'un sur cette photo, les autres dans l'entrée et la salle à manger. Les stores sont des lamelles orientables en toile plastifiée (Loverdrap). **2** Devant la cheminée de Valentine Schlegel, la chaise-longue de Le Corbusier (Cassina, Formes Nouvelles) et la table de Mies van der Rohe (Knoll Int.). **3** La salle à manger — murs et plafond — a été traitée comme l'intérieur d'une boîte en laque de ton capucine, la couleur préférée de Jeanne Moreau. La moquette de haute laine est dans la même teinte que reprend en camaïeu le tissu des rideaux (Knoll Int.) et celui qui recouvre la table. Les dessertes sont des tables anglaises en acier. Chaises à trois pieds de Laverne garnies de cuir noir (Meubles et Fonctions). Lampe « Arco » de Castiglioni (Gavina, T.V.).

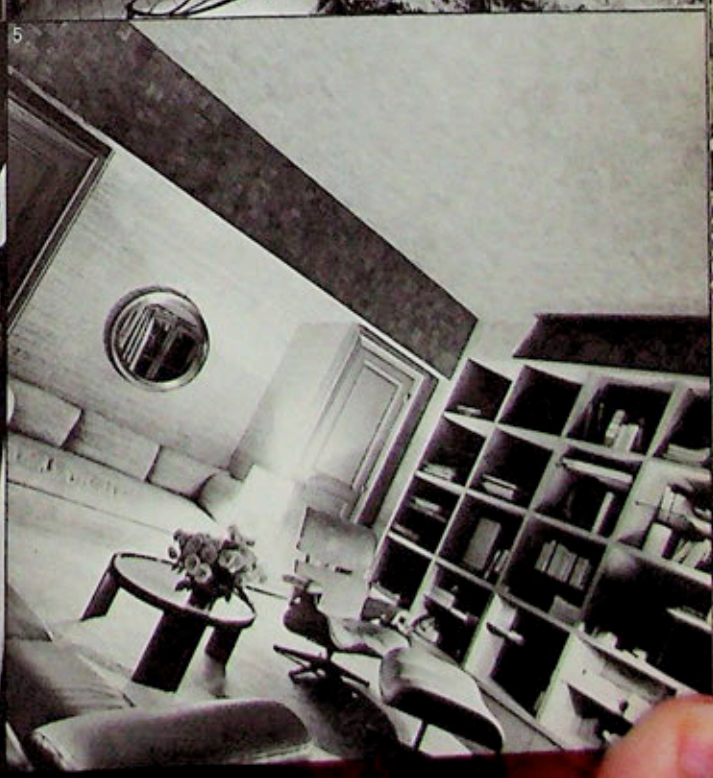
1 Un clayonna
placards blanc
en émail capu
au centre de l'
et sanitaires s
de la partie
coiffeuse. Cell
pourtour. Il re
revers teinté
placards. 2
qui approfondi
blanc (Villeroy
Jacques Gand
nages des pla
extensibles so
trouvent donc

1 Un clayonnage d'acajou crée un décor japonisant sur les murs et les placards blancs de la salle de bain. La baignoire et la vasque du lavabo en émail capucine sont encastrées dans un bloc d'ardoise placé en épi au centre de la pièce. Robinetterie de ton canon de fusil (Kugler). Douche et sanitaires sont isolés dans des cabines fermées. Cette photo est prise de la partie dressing-room vers la paroi à laquelle est incorporée une coiffeuse. Celle-ci est surmontée d'un miroir circulaire avec éclairage au pourtour. Il reflète le miroir double face qui surmonte le lavabo, dont le revers teinté bronze réfléchit à son tour les encadrements d'acajou des placards. **2-3** Jeanne Moreau a voulu pour sa chambre un plafond bleuté qui approfondit l'espace en hauteur. Le sol est un dallage de grès « Ardus » blanc (Villeroy et Boch); les murs sont recouverts d'un enduit Klintec blanc. Jacques Gandelin a équipé l'une des parois en intercalant entre des rayonnages des placards et des penderies dont les tringles de porte-manteaux extensibles sont fixées aux portes: en ouvrant celles-ci, les vêtements se trouvent donc aussitôt à portée de la main. Chaises pliantes italiennes laquées blanches. Fauteuil à bascule anglais en acier garni de cuir noir. De part et d'autre du lit, recouvert d'un plaid de ton greige, deux tables de chevet à plateau d'ardoise (Knoll Int.). Sur le mur, au-dessus de la banquette (Knoll), un petit relief de Valentine Schlegel. Rideaux en camaïeu bleu (Knoll). **4** Dans l'entrée comme dans la chambre, le sol est en « Ardus » et les murs en Klintec blanc, mais le plafond ici est bleu vert. Fauteuils anglais en acier et cuir noir. Store blanc à lamelles orientables. A droite, un coffre de pirate et, au-dessus, un « bois brûlé » de Rezvani. A gauche, des toiles de Louis Grandmaison. **5** La tonalité générale de la bibliothèque est une gamme de tons beiges et bruns: murs et plafond de liège, tapis de haute laine couleur poil de chameau, bibliothèque en chêne naturel comme les portes, alcôve et lit de repos garnis de soie sauvage beige clair. La glace ronde (Arteluce. Mobilier International) reflète les rideaux également en soie sauvage. Au centre, une table gigogne en stratifié noir (Cassina) et la chaise-longue de Charles Eames avec son repose-pied, garnis de cuir (Mobilier International). A gauche, au premier plan, un canapé de cuir (Cassina).

2


3


4

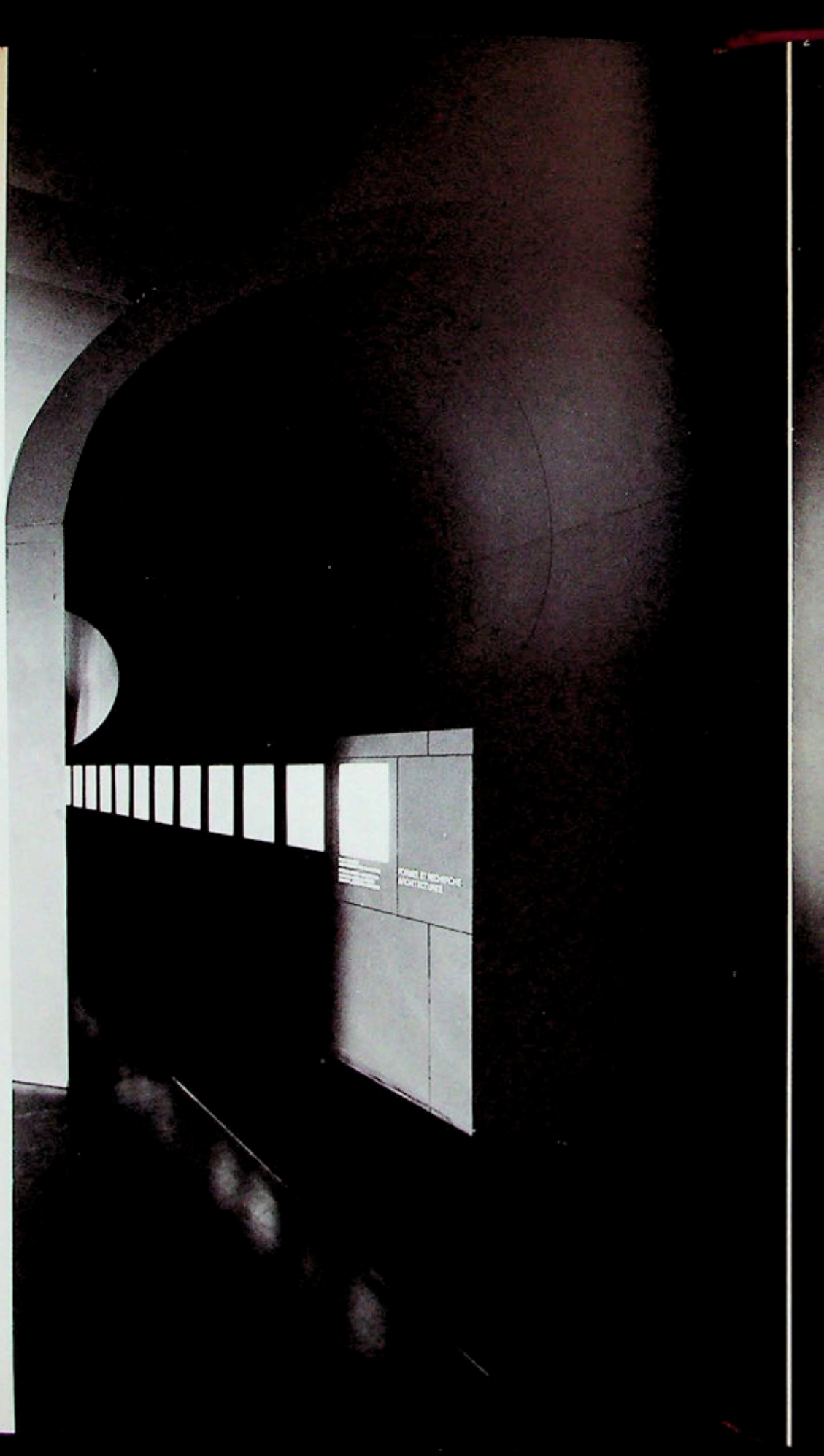

5

Olivetti formes et recherche

par François Loyer

L'exposition « Olivetti, formes et recherche », au Musée des Arts Décoratifs de de Paris, est l'aboutissement d'un effort d'autant plus impressionnant qu'il est plus complet. L'exposition n'est pas une réunion de produits, ce n'est pas le catalogue du « design » d'Olivetti, c'est un « design » en elle-même, à la fois par son architecture et par sa présentation — que ce soit l'ordre des objets ou la notice d'accompagnement. Dans un texte qui ne vante ni n'explique les produits de la firme, Giovanni Giudici expose les problèmes à leur véritable niveau en approfondissant la notion de « design » et sa résonance dans le monde contemporain.

1 et **2** *Une « ville », peuplée de volumes contrastés, en un déroulement continu; un labyrinthe, admirablement rythmé par la succession des plans biais, par des obliques qui se rencontrent, qui se recouvrent ou qui se réfléchissent; un chemin d'architecture exceptionnel vous conduisant, de point en point, jusqu'à l'entassement final des machines sur des plateaux disposés en losange. Dans ces structures aménagées pour l'exposition par l'architecte italienne Gae Aulenti, l'organisation de l'espace parvient à une densité absolue: elle est « design » elle-même, comme toute l'exposition, et fait totalement corps avec elle.*



1

Il y a peu de bon « design », actuellement, et il n'en est pas de plus convaincant que celui d'Olivetti. Déjà, lors de l'exposition Citroën, on avait pu être frappé de l'importance que revêtait l'image d'un produit par rapport à sa nature même. La publicité était plus, en effet, le moyen de soutenir une image de marque que de convaincre des mérites d'un produit. Et par le fait, la publicité devenait un important instrument de culture, reflétant la structure d'une société à travers l'image presque mythique de ses produits industriels.

Avec l'exposition Olivetti, la question du « design » est posée dans son ensemble et non pas seulement à travers une de ses manifestations — la publicité. Cette fois, ce sont simultanément les produits industriels, leur diffusion et toute la création qui les accompagne, qu'on nous présente en un tout cohérent: le « design » Olivetti.

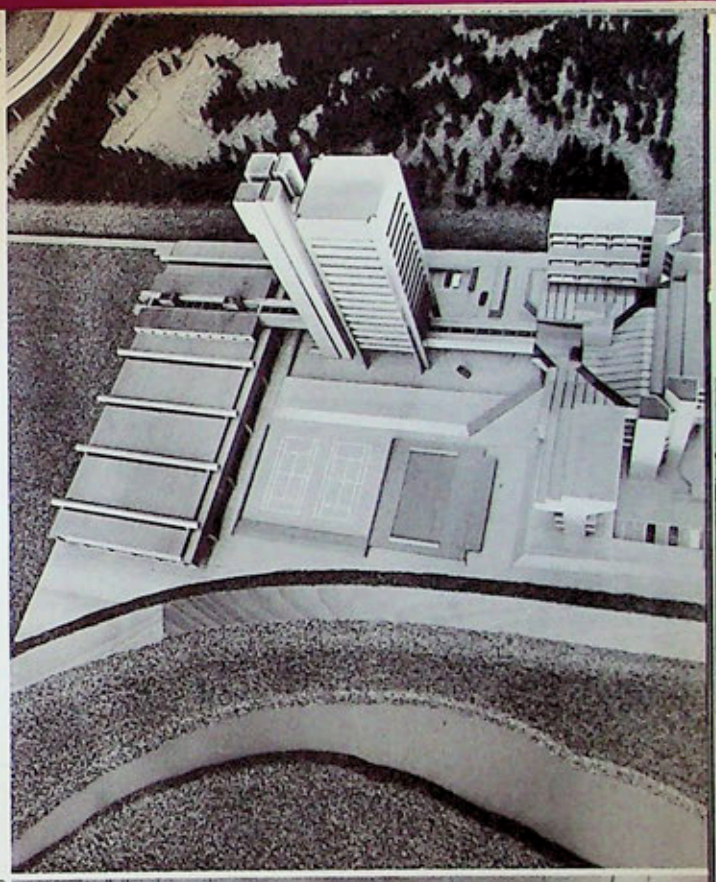
Comme l'explique fort bien le catalogue, le « design » est une notion beaucoup plus large que l'« industriel design ». Il y a un « design » de la vie et un « design » des populations ou des civilisations. « Chaque entité tend à une forme naturelle et exclusive — la sienne. Les objets y tendent, les individus aussi: chacun d'eux recherche, par une sorte d'élan

1 Tout au bout, sur des tables, sont présentés les produits réalisés par la société. La machine, ici, ne compte que pour une part dans l'entreprise de création dont Olivetti s'est fait l'auteur. Plus encore que le produit, c'est son image, à travers la publicité, l'architecture, les cadeaux, qui s'impose au visiteur.

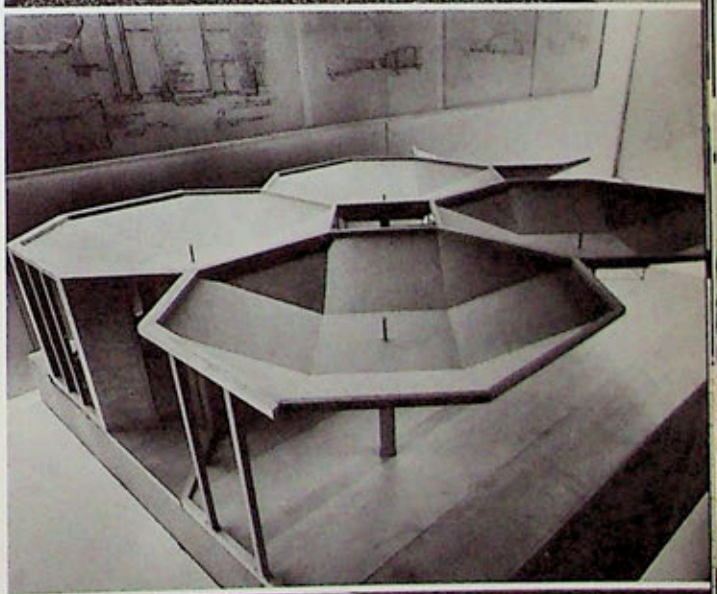
2 Le nouveau siège d'Olivetti à Tokyo, dont on voit ici la maquette, a été dessiné par Kenso Tange. L'activité architecturale n'est certes qu'une des expressions de la créativité de l'entreprise, mais elle est aussi la plus prestigieuse. A côté de Kenzo Tange, Le Corbusier, Egon Eiermann et Louis Kahn ont donné des projets pour divers bâtiments d'Olivetti.

3 et 4 « Un édifice carré se construit d'après le carré et la lumière doit mettre en évidence ce carré »: l'usine de Louis Kahn associe des dalles-champignon de plan octogonal, à base carrée, reposant sur un pilier. Leur association ménage des lanternons également carrés qui forment autant de puits de lumière.

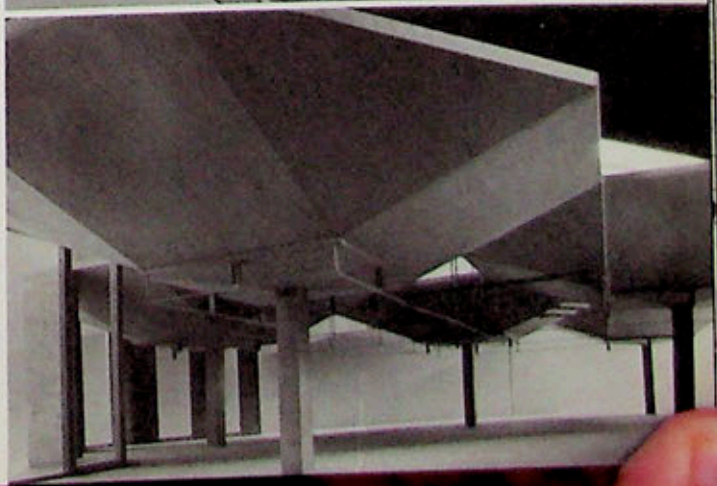
2



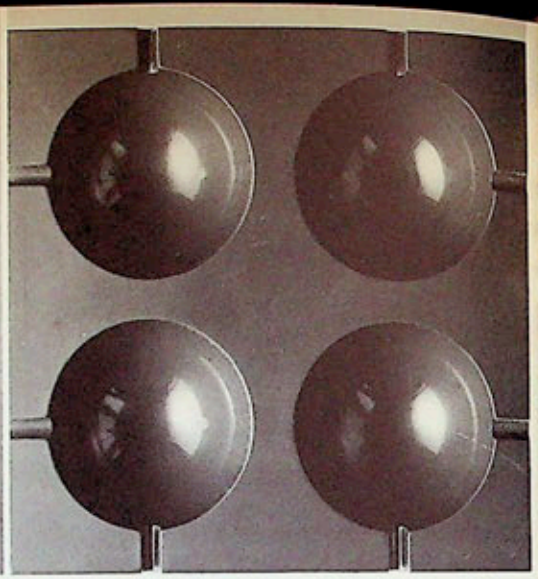
3



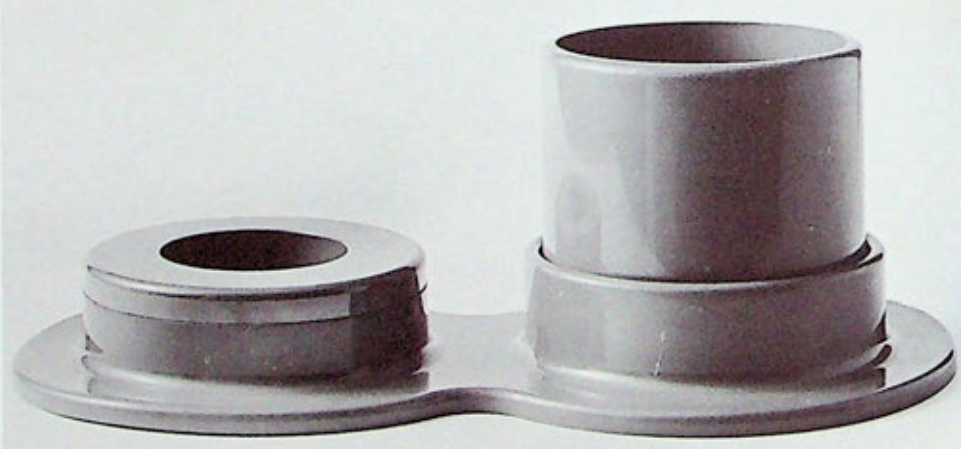
4



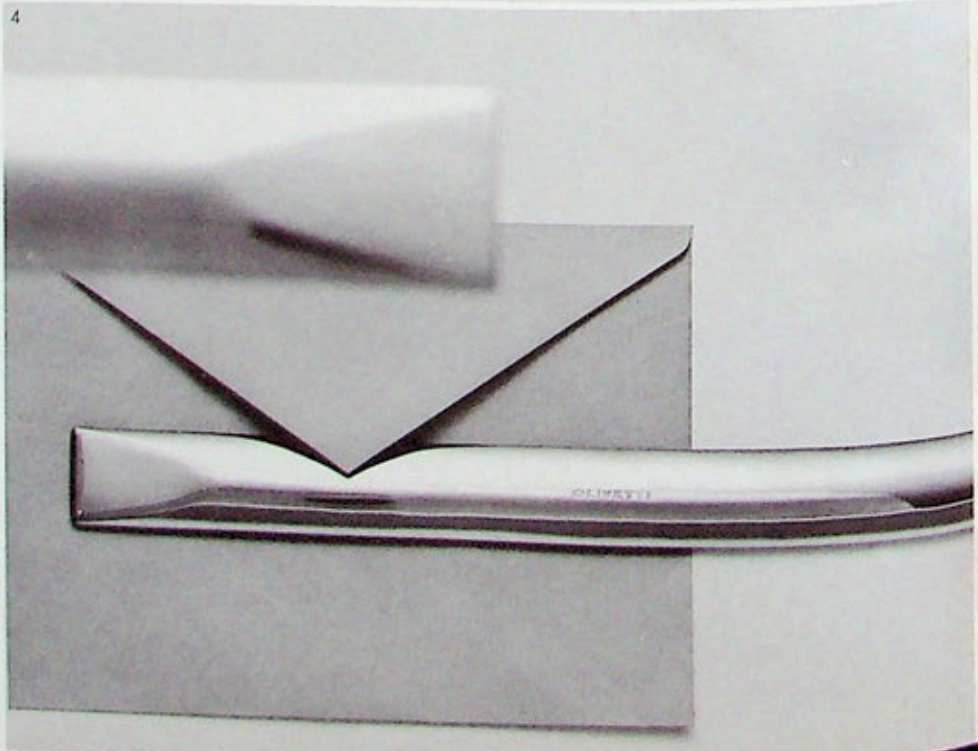
vital, la forme de sa propre existence. »
On se sent ici très proche d'un Paul Klee, écrivant que la ligne accomplissait la loi de son Eros en tendant vers un point (pour former un triangle). Cette idée de tension vers l'existence, d'énergie autonome et en quelque sorte décisive dans le langage même de la forme, on la trouve dans tout art organique, où la forme n'est plus perçue comme la résultante d'une démarche analytique mais comme un organisme en soi, ayant son propre déroulement, son propre destin.
Depuis l'époque du « Bauhaus » et de la théorie de la forme, la pensée sur l'« industrial design » a beaucoup évolué: il ne suffit plus, ce qui était le but du Werkbund, d'adapter l'art à la production industrielle et à ses exigences, mais on doit créer une entité, une sorte de personnalité du produit, qui sera aussi la personnalité de la firme.
C'est très finement que Giovanni Giudici l'expose: « Même une industrie peut être considérée comme une individualité; son comportement et sa physionomie peuvent être définis à partir de divers facteurs et spécialement à partir de certains aspects publics de sa présence: le domaine dans lequel elle exerce son activité, les choses qu'elle fait, les façons de les présenter, ses contacts, pour ainsi dire extra-muros, avec des zones culturelles qui ne relèvent pas d'une façon étroite du secteur de ses compétences propres. Aussi, même en laissant de côté le facteur décisif qu'est le contexte des rapports de production (un parent



3



4

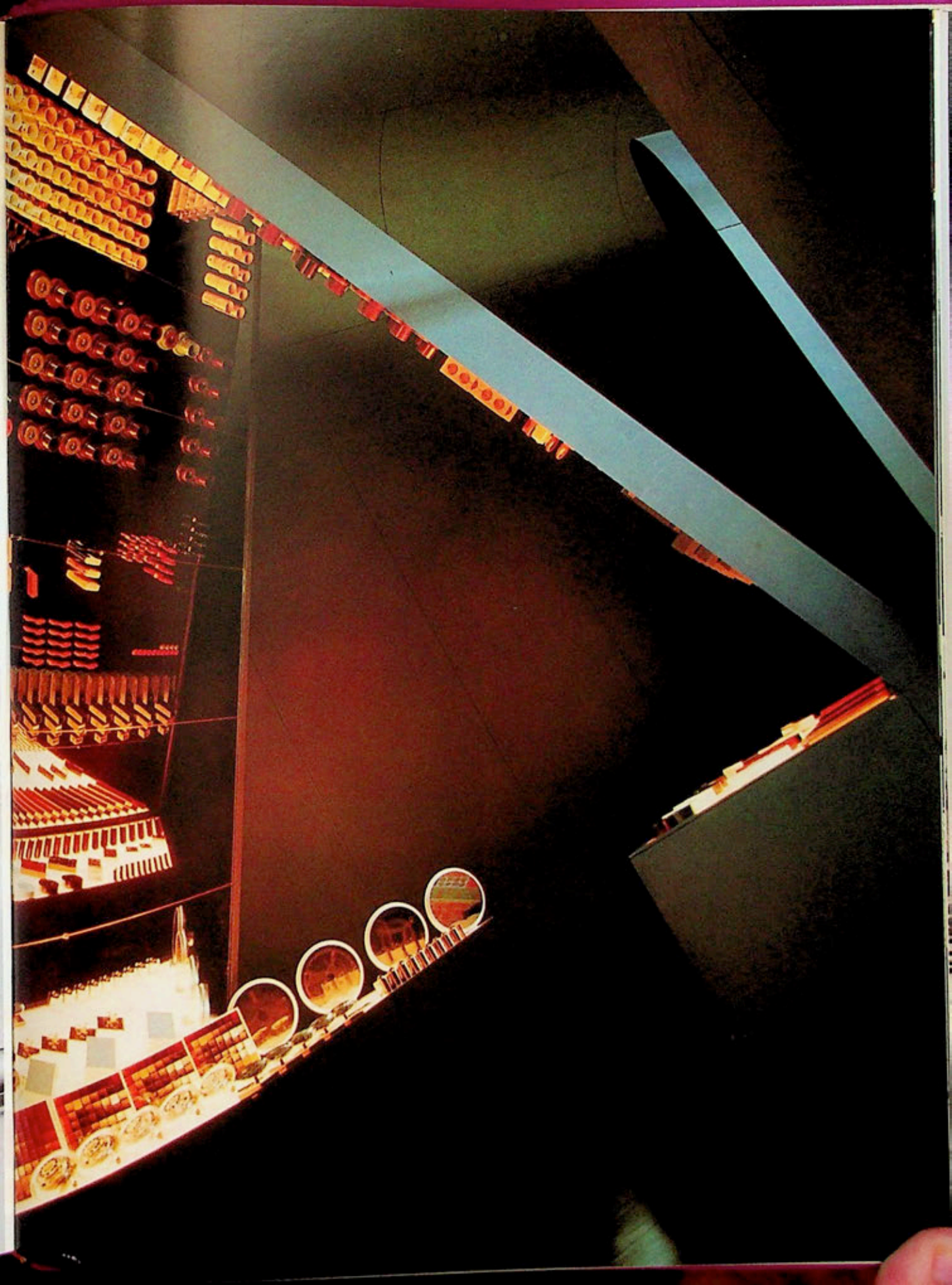


1 et *2* *Le design d'Olivetti s'étend à mille objets-cadeaux dont la présence est un symbole. Giorgio Soavi a dessiné ce presse-papier en acier et le cendrier en melamine, à quatre trous.*

3 *Le porte-crayon et le cendrier forment un seul objet dont les deux coupes sont remplies par des réceptacles différents. Le « designer » est Albert Leclerc.*

4 *Coupe-papier en acier, par Ettore Sottsass. Ici, le nom de firme est apparent. Encore est-il très discret.*

5 *La présentation des cadeaux Olivetti à l'exposition du Musée des Arts Décoratifs.*



proche, e
le context
fiques de
encore plu
difficile à
mère, un
génétique
en laissan
une indust
profil à tra
d'expressi
mettent en
aspects
temps. »
« Cela n'a
vieille noti
plutôt de v
thèses: un
définir da
réalisation
sens le pl
en cela ju
dustrie; ai
« libres »
tiennent
champ d'a
trie; la re
culturels,
concerne
mesure q
technologi
Il est certa
venant dan
la product
ce qui se
— notamm
industrie
cessus cu
civilisation
moins imp
tion. La
interne l'o
même pro

1 Porte-photo
jumelés engag
en demi-cercl
provoque le d
ce qui met l'a
plus seul à vo

2 L'image pub
uniquement p
signes, souligne
répétition. La
classique cède
tel, par le bia
à l'écriture.

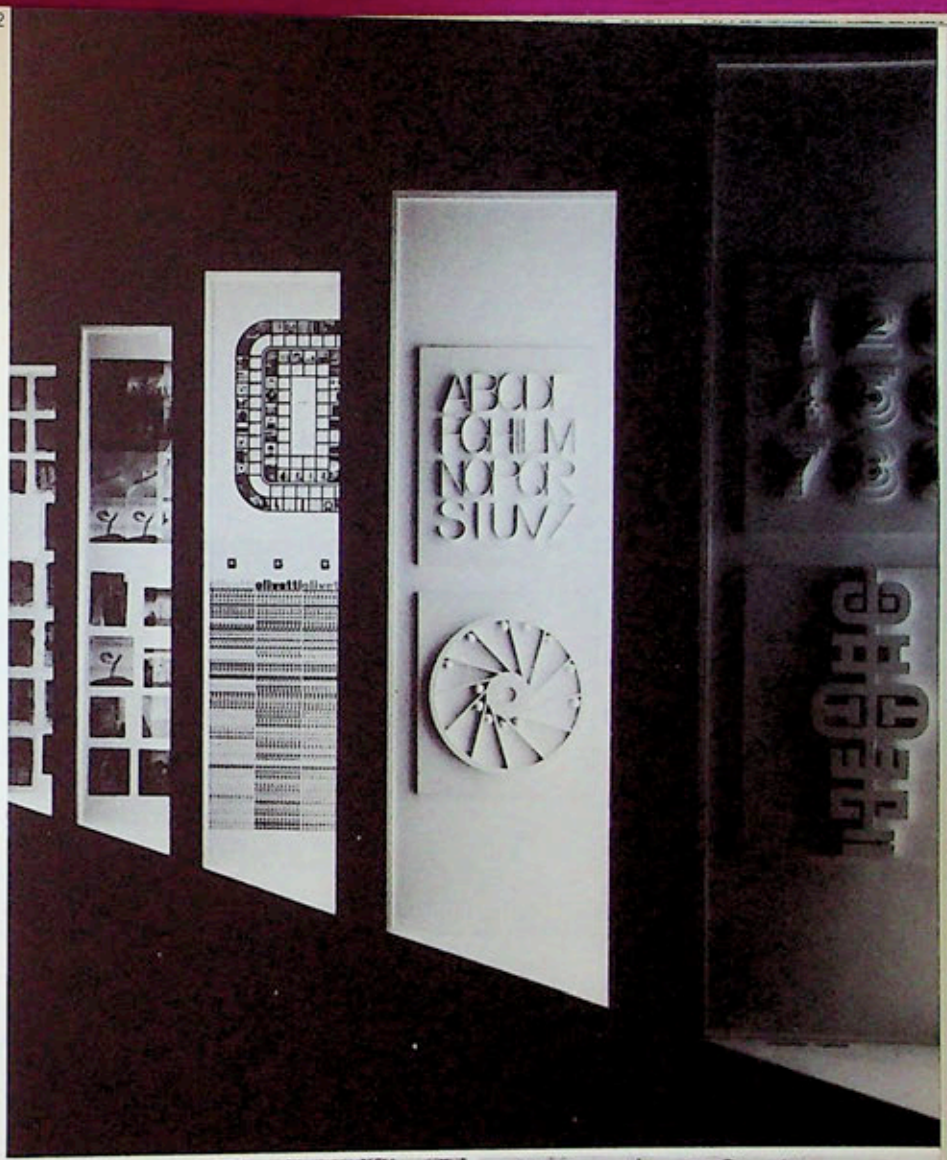
3 et 4 Pour so
commandé à
d'illustrations
de Michel But
activités de c
prise, on touc

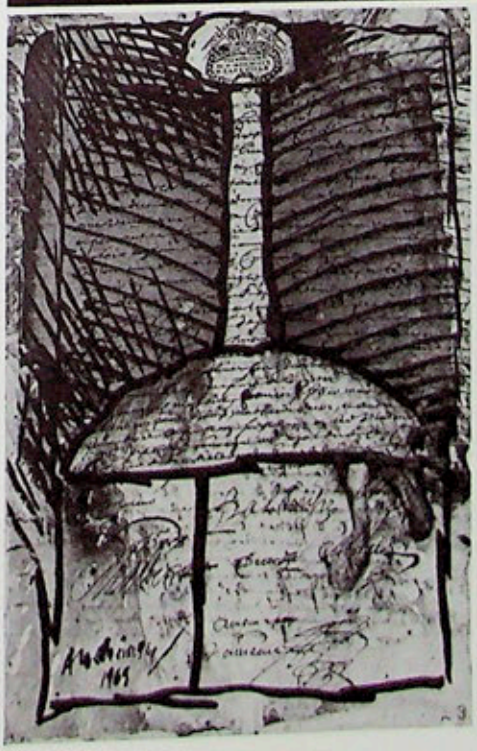
proche, et difficile à ignorer) ou le contexte des techniques spécifiques de son domaine (un parent encore plus proche, et encore plus difficile à ignorer: un père, une mère, un être en somme que la génétique rend impérieux), même en laissant ces facteurs de côté, une industrie se définit, élabore son profil à travers une série de choix, d'expressions, d'intérêts qui la mettent en contact avec les divers aspects de la culture de son temps. »

« Cela n'a rien à voir avec la vieille notion de mécénat. Il s'agit plutôt de vérifier une série d'hypothèses: une industrie qui tend à se définir dans une activité et des réalisations culturelles dans le sens le plus large, se caractérise en cela justement en tant qu'industrie; ainsi donc certains choix « libres » d'une industrie appartiennent objectivement à son champ d'action en tant qu'industrie; la responsabilité des choix culturels, conscients et avancés, concerne l'industrie dans la même mesure qualitative que les choix technologiques. »

Il est certain en effet qu'en intervenant dans le domaine visuel par la production d'objets et de tout ce qui se rapporte à ces objets — notamment leur publicité— une industrie s'engage dans un processus culturel, elle marque la civilisation à un degré plus ou moins important par sa production. La loi de son dynamisme interne l'oblige à suivre ici le même processus de créativité que

2





3

4

1 *Porte-photo de Giorgio Soavi: deux disques jumelés engagés dans un support profilé en demi-cercle. L'emboîtement des parties provoque le déplacement du cadre intérieur, ce qui met l'objet en tension: l'œil n'est plus seul à vous regarder...*

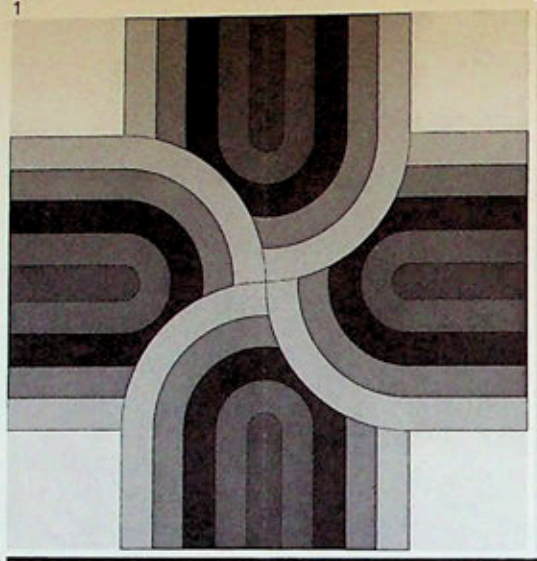
2 *L'image publicitaire, ici, tire presque uniquement parti de la prégnance des signes, soulignés par leur isolement ou leur répétition. La représentation visuelle classique cède le pas au signe en tant que tel, par le biais des caractères propres à l'écriture.*

3 et 4 *Pour son agenda 1970, Olivetti a commandé à Pierre Alechinsky une série d'illustrations qu'accompagnent des poèmes de Michel Butor. Dans la gamme des activités de création d'une grande entreprise, on touche ici directement l'art pur.*

dans le domaine technologique: « Qu'une industrie, disons par exemple, d'appareils électroniques, choisisse ou tende à choisir et à développer les modèles les plus avancés de micro-circuits, en ayant toujours en vue l'inévitable critère « économique » (c'est-à-dire le rapport optimal coût/prestations), ce fait n'a en soi rien de bien caractéristique; tout le monde pensera: c'est le moins qu'ils puissent faire; tout le monde dira: s'ils ne le font pas, ils vont contre leur propre intérêt. Il s'agit en somme d'un choix naturel. Ne pas réaliser ce choix, voilà qui serait « contre nature » (comme pour un homme de marcher sur les mains); ne pas pouvoir le réaliser serait extrêmement préoccupant. »

C'est ce qu'Olivetti a compris dans le domaine visuel: le « design » est ici aussi impératif que la recherche technologique. Rien d'étonnant si les résultats apparaissent exceptionnels. Car il ne s'agit plus d'une amélioration esthétique mais d'un besoin vital de création qui a sa source dans le dynamisme propre de la société.

1



2

3

Informazione è scrittura Informazione è Olivetti

L'informazione è un propellente dell'azienda.
Come la tecnica. Come i capitali.
Scrittura è informazione.
Macchine che scrivono scrivono informazione.
Migliori macchine, informazione più efficace.
Strumenti di scrittura. Strumenti di profitto.

Macchine per scrivere elettriche e manuali
Microcomputer e macchine da calcolo scriventi
Macchine fatturatrici e contabili
Terminali e sistemi per telecomunicazioni
Sistemi per la raccolta e la trasmissione controllata dei dati
Sistemi per il trattamento automatico dei documenti con caratteri ottici e magnetici
Macchine per riprografia
Mobili metallici per l'organizzazione e l'arredamento dell'ufficio

olivetti

1 Le « O » de Olivetti devient un sigle dont la forme connaît une évolution interne sans perdre sa signification ni son impact. Il se renouvelle simplement selon sa loi propre, qui est celle de la publicité.

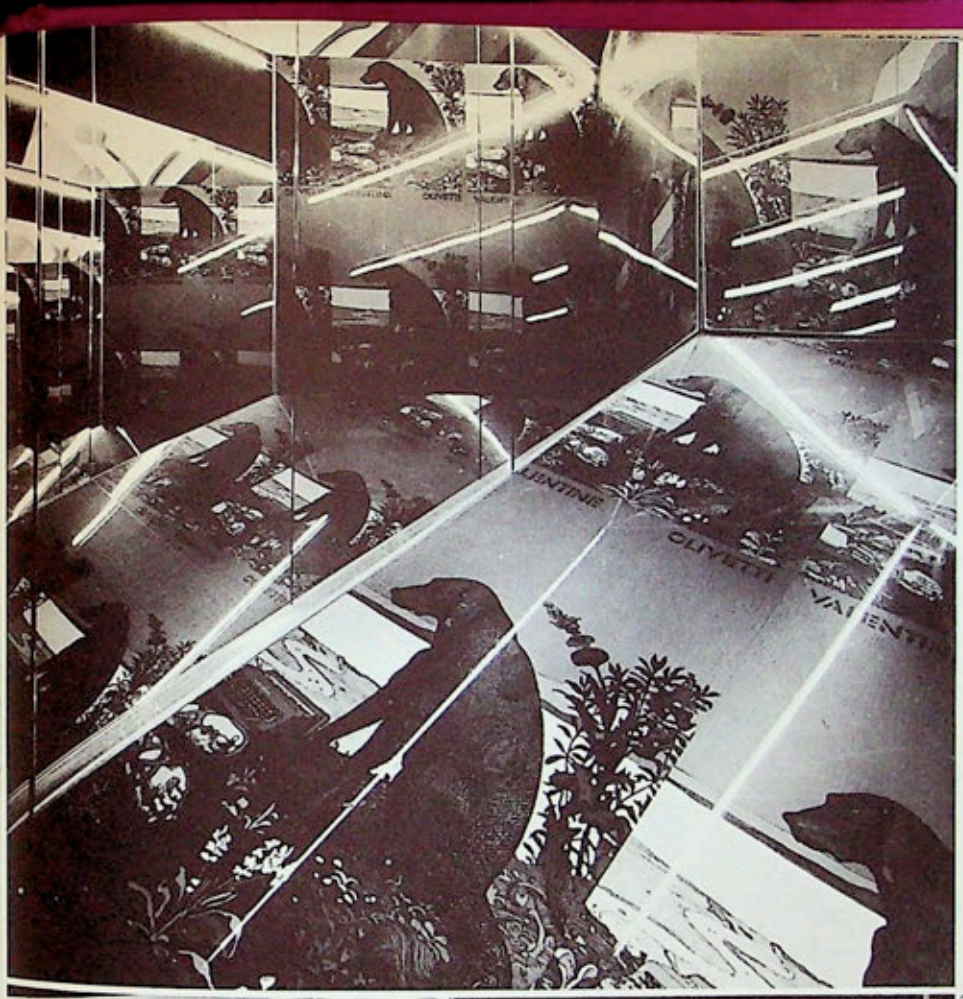
2 La représentation visuelle de la machine elle-même tend à sa réduction: c'est le bas-relief, moulé en polystyrène, de « Valentine », la dernière-née des machines Olivetti, qui la représente pour la campagne de promotion. Le design de cette machine, comme sa publicité, souligne un caractère essentiel: le déboîtement — c'est une machine portative, avec son étui. La poignée le signifie, le clavier aussi, qui semble sorti.

3 Autre variante du sigle, l'enchaînement, l'idée de corrélation — qu'accentue le texte d'accompagnement, établissant un rapport d'idées et surtout un rapport de mots: la machine comme moyen, comme instrument...

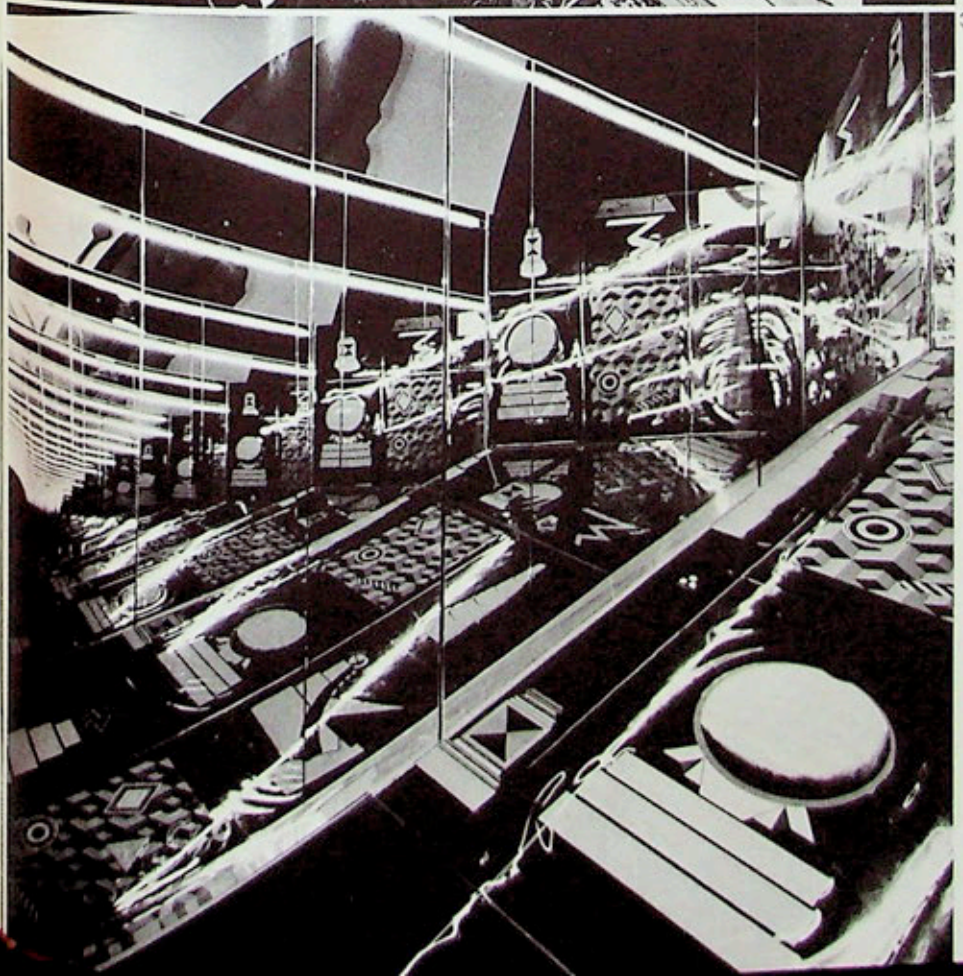
4 La publicité d'Olivetti est un art de l'affiche « qui pour être efficace, devra être comprise plus comme « information au public » et facteur de culture que comme facteur de persuasion ». Il ne s'agit pas de vanter les mérites d'un produit mais bien d'en imposer l'image. L'argument publicitaire est aussi un argument visuel. Adrianus Van der Elst, qui a dessiné la « Valentine », a conçu lui-même ce décor pour la présentation de la machine au Pavillon de Flore.

valentine
valentine valentine
valentine

IL A BESOIN D'UNE CALCULATRICE OLIVETTI



2



3

1 Dans l'affiche de Jean-Michel Folon, l'entassement du signe devient une sorte de monstruosité, traitée elle aussi sur le plan ironique: « l'effectif des signes va toujours en s'accroissant et les possibilités de ces signes et de la combinaison de ces signes s'accroissent en conséquence » (Émile Benveniste). La réponse ici, n'est pas dans le dessin mais dans l'argument: « Il a besoin d'une calculatrice Olivetti ».

2 Intégrée à une composition antiquisante, « Valentine » est en absolue rupture avec elle. Son image n'est pas sans se rapprocher, pourtant, de celle du chien fidèle couché au pieds de son maître — un poncif. Milton Glazer, des Push Studios de New-York, a dessiné cette affiche en tirant parti à la fois de l'effet de contraste et d'une analogie qui n'est pas sans humour.

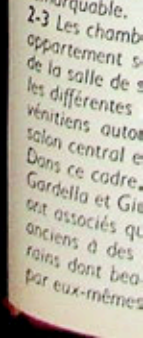
3 Le calendrier 1970 est l'œuvre de Lucio Del Pezzo. C'est un calendrier architectonique, où des monuments antiquisants sont imprimés sur fond d'aluminium et rehaussés par des aplats de couleur vive: monuments-jouets pleins de gaieté et d'humour par l'opposition entre ces formes savantes d'un art académique et leur traitement désinvolte.

un "ap

PA

Venise est
drait pouvo
heures de
long des ca
désir de viv
propre dem
à la formule
C'est, à de
Canal, un «
mais aussi
difficultés
et les autre
(nettoyage,
dence de ca
bres avec
Ignazio Ga
préservé le
tant pour le
la collabora
cadre, près
dernes, sin
les moindre
Le Palazzo
tous ceux q
appartemen

2



1 Le Palazzo
sa façade ocre
inégales, parm
du « campo » «
Sans rien char
extérieur, l'arc
Gardella est p
entièrement l'é
un « apartmen
remarquable.
2-3 Les chamb
appartement s
de la salle de s
les différentes
vénitiens autos
salon central e
Dans ce cadre,
Gardella et Gi
ont associés qu
anciens à des
rains dont bea
par eux-mêmes

un "apartment-house" de la CIGA

PALAZZO DEL GIGLIO

Venise est l'une de ces villes au pouvoir mystérieux qu'on voudrait pouvoir ne plus quitter dès qu'on y a posé le pied. Quelques heures de flânerie dans l'animation de la place Saint-Marc ou le long des canaux silencieux du Dorsoduro suffisent à éveiller le désir de vivre là en Vénitien, de s'y trouver chez soi, d'y avoir sa propre demeure. Aujourd'hui. ce rêve devient accessible grâce à la formule mise au point par la CIGA au Palazzo del Giglio.
C'est, à deux pas de Saint-Marc, entre la Fenice et le Grand Canal, un « Apartment House » destiné à des hôtes de passage, mais aussi à une clientèle permanente, souhaitant échapper aux difficultés domestiques des habitations particulières. Les uns et les autres trouveront là, outre les services habituels des hôtels (nettoyage, blanchisserie, secrétariat téléphonique), une résidence de caractère « privé » comprenant une ou plusieurs chambres avec salles de bains, salle de séjour et petite cuisine. Ignazio Gardella, qui a été chargé de cet aménagement, a préservé le caractère typiquement vénitien de l'architecture, tant pour les façades que pour les structures intérieures. Avec la collaboration de Giuliana da Camerino, il a placé dans ce cadre, près de quelques meubles anciens, des éléments modernes, simples et fonctionnels. Les couleurs, les matières, les moindres détails du décor ont fait l'objet d'un choix attentif. Le Palazzo del Giglio est aujourd'hui un lieu de séjour idéal pour tous ceux qui préfèrent à l'ambiance des hôtels, le confort d'un appartement moderne et le charme d'une maison vénitienne.

1

2

3

1 Le Palazzo del Giglio aligne sa façade ocre-rose aux fenêtres inégales, parmi les vieilles maisons du « campo » dont il porte le nom. Sans rien changer à son aspect extérieur, l'architecte Ignazio Gardella est parvenu à rénover entièrement l'édifice pour en faire un « apartment house » d'un confort remarquable.
2-3 Les chambres de chaque appartement sont distribuées autour de la salle de séjour comme jadis les différentes pièces des palais vénitiens autour du « portego », salon central et lieu de passage. Dans ce cadre, l'architecte Ignazio Gardella et Giuliana da Camerino ont associés quelques meubles anciens à des éléments contemporains dont beaucoup ont été dessinés par eux-mêmes.

Une chambre à coucher au dernier étage du Palazzo del Giglio. Les lits et la banquette, dessinés par I. Gardella et Giuliana da Camerino s'accordent à la sobriété du cadre, qui garde, avec ses petites fenêtres inégales et son plafond brisé, le caractère des vieilles maisons de Venise.

MÉRÉVILLE

Suite de la page 40

On lui doit le nouveau tracé de la Juine, la création des deux lacs, et de nombreuses îles reliées à la terre par des ponts qu'il a dessinés et exécutés en partie: Pont des Roches, Pont aux Boules d'Or, Pont d'Acajou, les fabriques proches du château, glacière, moulin. On peut lui attribuer la conception du temple rond et de la colonne trajane.

Hubert Robert semble avoir aménagé les lointains: le Grand Rocher et son belvédère dominant la Cascade, la Grande Grotte et les Grottes des Demoiselles, le tombeau de Cook, la Citadelle servant d'écurie pour 100 chevaux, la maison du jardinier, les colombiers, la laiterie et les fabriques du petit parc, exception faite de la colonne trajane.

Une vue aquarellée signée Bellanger, mentionnée dans un inventaire du 6 Thermidor an II, confirme l'existence d'avant-projets de ce dernier pour le parc. Il reste cependant difficile de déterminer la part de chacun dans cette immense création car nombreux furent les collaborateurs qualifiés de Bellanger et de Robert. Citons comme architectes: Barre (le temple rond, la citadelle servant d'écurie), Herman (décoration intérieure du temple). Retout Defossé et André; comme sculpteurs, Pajou (le tombeau de Cook, statue de madame de Laborde et deux groupes intitulés l'Etude et la Vertu); Lhuillier (décoration intérieure du château), Mezieux (chapiteaux du temple rond), Levieux (le bateau destiné au lac, la fontaine de Diane); Marin (Bacchus entouré de satyres); Leprince, marbrier (la colonne rostrale); comme entrepreneur pour le terrassement Diodonat, pour les rochers Bonnamoux; comme jardinier anglais, un sieur Jean Loiseau au nom bien français.

Le château fut somptueusement décoré et aménagé sous la direction de Bellanger dès la fin 1784. Le salon d'été au sud où l'on admirait six grands tableaux de Vernet, la salle à manger au nord toute en stuc, avec ses huit colonnes toscanes, et ses six statues posées sur des piédestaux cannelés, tenant des girandoles, ont disparu par la faute d'un M. Despagnac, propriétaire au siècle dernier, qui ne trouva pas mieux que de rogner les ailes du château.

Le vestibule dallé de marbre blanc garde ses six colonnes toscanes; son immense poêle de faïence surmonté d'un aigle, qui frappait le visiteur, a disparu victime du vandalisme.

La petite salle à manger d'hiver, la salle de billard et la bibliothèque ne sont reconnaissables qu'au jour zénital qui les éclairaient. Les lambris d'acajou du cabinet de M. de Laborde aménagé dans une des tours ont disparu. La hauteur des glaces, 8 pieds d'un seul morceau, les cheminées de marbre décorées de bronze doré, le luxe de la salle de bain pavée de marbre, bref un certain sens du confort, retenaient l'attention du visiteur.

Robert participa aussi à la décoration, car il reçut commande en 1787 de six tableaux de 9 pieds sur 7; 4 étaient destinés au petit salon ou salon d'hiver; il représentaient des ruines romaines: l'Obélisque 1787, les Fontaines, le Vieux Temple et l'Embarcadère où la signature devient presque une dédicace, preuve que Robert a alors supplanté Bellanger:

« Hubert Robert in aedibus Merevillae pro. D. Delaborde pinxit A. D. 1788. »

Deux autres vues du parc de Méréville ornaient la salle de billard: la Cascade, le Rocher.

Mme Vigée-Lebrun ne craignait pas d'écrire dans ses mémoires que tout faisait de cette demeure une habitation royale. Le parc de Méréville mérite peut-être plus que ce qualificatif: si l'on additionne les dépenses faites par Louis XV pour le jardin anglais de Trianon pendant 25 ans, on arrive à peine au dixième des dépenses entreprises pour faire de Méréville le modèle du parc anglais.

Et pourtant il eut deux artistes qui ne semblent guère avoir sympathisé et qui dirigèrent tour à tour les travaux d'aménagement du château et du parc. Un jour Robert entrevoit les plans « très classiques » du moulin que Bellanger aménage au lieu et place de l'ancien. Aussitôt il prend la plume et fait une contre-proposition à M. de Laborde sans en parler à son confrère: les colonnes doriques deviennent piliers, les arcades rondes, ogives, pour donner un caractère plus simple et plus analogue à ce genre de fabrique. Ce fut le projet de Bellanger qui l'emporta. Et les jambes de force de la galerie de bois s'appuyèrent comme prévu sur les tailloirs des chapiteaux doriques.

Le moulin avait ceci de particulier pour un jardin anglais, c'est qu'il fonctionnait. Le meunier et sa famille vivaient côté chemin du Village, tandis que les amis de M. de Laborde, et plus tard Chateaubriand, pouvaient se reposer dans les appartements situés côté parc.

Les idées de Bellanger étaient très proches de celles de Robert. L'architecte des Menus Plaisirs et du Comte d'Artois n'écrira-t-il pas à une de ses clientes:

« Je crois devoir vous observer qu'un jardin étant le modèle en grand d'un tableau de paysage, il ne faut pas se priver des objets qui peuvent embellir la perspective du tableau surtout s'ils sont d'accord avec les convenances ». Robert, lui, faisait le tableau, le montrait à M. de Laborde puis le réalisait concrètement. L'étude de ses esquisses et de leurs sujets souligne chez Robert une recherche d'intensité dramatique moins apparente chez Bellanger.

Il serait facile de les opposer, mais en fait ils se complètent, dans ce jardin, succession de décors de théâtre. Le tombeau de Cook dessiné par Robert en août 1786 et sculpté par Pajou est l'objet d'une mise en scène décrite par Alexandre de Laborde: « Dédié à la mémoire du célèbre navigateur anglais tué en février 1778, le tombeau est situé sur une île formée par la rivière artificielle qui vient du grand lac. La rivière coule lentement, des rochers naturels le dominent, des arbres variés le couvrent presque entièrement. Tout y respire le recueillement et la rêverie. Un grand nombre d'arbres étrangers semblent y reproduire les pays sauvages et lointains qui cachent la véritable tombe de ce voyageur illustre. »

La colonne rostrale érigée à la mémoire des deux fils de M. de Laborde, partis avec Lapérouse et morts au large des côtes de Californie, s'élève au bord du grand lac, entourée de saules pleureurs. Haute de 36 pieds, sa base est en marbre bleu turquin, son fût en marbre blanc, le globe en cuivre doré, et les quatre rostres en bronze. Comme le tombeau de Cook, la façade de la laiterie, le Temple Rond, elle fut démontée et remontée 25 km plus loin dans le parc de Jeurre, propriété du comte de Saint-Léon qui ainsi les sauva de la ruine, au siècle dernier. La reconstitution du Temple à partir des pierres soigneusement démontées ne posa pas de problèmes majeurs, car il avait été élevé de la même façon: toutes les pierres avaient été taillées et sculptées dans un atelier parisien et assemblées sur place. Le plan fut modifié par Robert car on conçoit mal un édifice aussi fermé, avec un fort soubassement et une coupole si importante, dans un jardin situé en contrebas. Le terrain plat de Jeurre ne met certes pas en valeur ce temple fait pour être vu d'en bas, émergeant de son piédestal rocheux. Dessiné par Robert, le très romantique Pont de l'Enfer, tablier de bois jeté sur deux arcs de maçonnerie en ruine, permettait d'y accéder. La finesse d'exécution de l'entablement, des chapiteaux et des soffites de la coupole font du temple un modèle du genre, heureuse interprétation de la Sybille à Tivoli et de celui de Vesta à Rome.

Sa reconstruction eut lieu en 1786 sous la surveillance de Robert. Pajou, par son intermédiaire, reçut commande d'une statue pour orner la niche de la cella. Une déesse antique tenant d'une main une couronne de lauriers et de l'autre un bouclier, support d'un buste de M. de Laborde, en médaillon. La tradition veut que cette moderne « Minerve » soit Nathalie de Laborde, future duchesse de Mouchy. Mais en février 1788, elle n'a que treize ans quand Robert demande à Mme de Laborde à quel moment Pajou peut venir lui faire prendre la pose. Seul le modèle en plâtre arriva à Méréville, la statue terminée tardivement fut cachée, à Paris, dans une cave, soigneusement emballée, et ne vit le jour qu'après la Révolution. Elle est depuis conservée au château de Mouchy.

Hubert Robert fut aussi l'architecte de Mme de Laborde, car il semble que la décision lui reviendra souvent. Pour elle, il modifie les dessins du temple, il esquisse la maison du jardinier, le petit château et tout un « hameau » qui ne fut pas terminé: la bergerie, les écuries pour les chevaux anglais et de nombreuses remises dans le petit parc, le colombier et la laiterie dans le grand parc. Un pont jeté par-dessus un chemin creux que les habitants de Méréville ne voulurent jamais céder à Laborde, reliait ces deux parties du parc qui se prolongeait par le « bois de Boulogne ». Le parc, par suite d'achats successifs, avait à la veille de la Révolution une centaine d'hectares dont près de 70 clos de murs.

Le « bois de Boulogne » et le petit parc furent lotis au XIXe siècle et certaines fabriques furent alors transformées en habitations, d'autres disparurent; seule la colonne trajane n'eut pas d'affectation. Elle était trop importante pour tenter M. de Saint-Léon. Soigneusement restaurée par la municipalité, la colonne trajane a la même hauteur (33 m) que celle de Rome, dédiée par le sénat à l'empereur Trajan. Son socle est un peu plus élevé et est uni au lieu d'être décoré de bas-reliefs. Tout donne à penser qu'elle fut conçue par Bellanger. Sans remonter au jour de 1764 où celui-ci concourut à l'Académie sur le sujet suivant: « Une colonne colossale ». On connaît de Bellanger un projet de colonne ornementale. Un escalier de 199 marches permet d'arriver sur le tailloir, véritable plate-forme d'où on découvre toute la vallée. Alexandre de Laborde, qui ne l'apprécie guère, justifie cependant sa présence par le but qu'on lui aurait donné: diminuer, par son hors d'échelle, la hauteur de la colline boisée qui ferme la perspective du château. A-t-elle pu transmettre des signaux? C'est possible; les tours de Guinette à Etampes, de Pocancy à Lardy et de Montlhéry sont connues pour avoir servi de relais télégraphiques; la liaison avec les capitales n'était donc pas impossible.

Robert, pour la laiterie de Méréville, se souvint de celle de Rambouillet où il allait souvent avec M. d'Angiviller, dernier Contrôleur des Bâtiments Royaux. La disposition est la même: façade de pierre de taille d'inspiration classique élevée en avant de grottes artificielles. Julien, auteur de « l'Amalthée » de Rambouillet, signa un contrat en 1792 avec M. de Laborde pour un groupe représentant une femme avec deux enfants dont un à la mamelle et l'autre d'un âge un peu plus avancé à qui ladite femme donnera à boire. Un nouveau contrat de 1793 citant un groupe à peu près semblable laisse à supposer, étant donné sa date, qu'il ne fut pas réalisé. Une vieille photographie conservée aux archives de Seine-et-Oise nous montre une statue de Diane dans la grotte, au pied d'une cascade. Elle provient d'une fontaine de marbre blanc qui ornait un bosquet près de la rivière. L'eau sortait de la gueule d'un lion avant de remplir une vasque. Diane, effrayée, écartait les bras. L'eau pour rafraîchir la salle s'écoulait ensuite dans des caniveaux disposés le long des murs de marbre blanc, avant de rejoindre le lac voisin. Seule la façade de la laiterie partit pour Jeurre, où elle s'élève maintenant, tel un décor de pierre, dans l'axe d'une pièce d'eau rectangulaire.

Une collection de dessins aquarellés fait état de nombreuses autres fabriques; simples esquisses ou derniers témoins de fabriques disparues? Certains sont si inexacts par rapport à la réalité que l'on peut penser à des avant-projets. Mais la facture de ces dessins, toujours identique, alors que l'on sait que Bellanger et Robert se succédèrent à Méréville, ne fait penser à une série destinée à être gravée. Les erreurs flagrantes seraient donc dues à un dessinateur peu scrupuleux.

Ainsi nous connaissons les noms des multiples ponts: pont des roches, pont du diable, pont gris du moulin, pont de l'enfer, ou pont de fer, pont chinois, pont aux boules d'or, pont d'acajou; ils permettaient de se jouer du tracé capricieux de la Juine, du dessin des lacs et des allées sinueuses du parc. Au pied du château, l'île Nathalie est méconnaissable, des peupliers bêtement alignés ont dénaturé cet endroit charmant où Nathalie de Laborde prenait plaisir à se retirer.

Epouse bientôt séparée de Charles de Noailles, Nathalie recevait, à Méréville, aux lendemains de la Révolution, une élégante assemblée. Chateaubriand vint en 1807 et 1808, il prenait plaisir à écrire dans une chambre du moulin et le soir, devant une assemblée choisie, il lisait les passages les plus captivants des Martyrs. La belle Nathalie, follement amoureuse, allait parfois le rejoindre au moulin, elle l'accompagna même pendant trois mois en Espagne. Mais le charme fut vite rompu quand elle comprit le caractère de l'écrivain. Elle avait cru à une liaison durable; blessée dans son amour-propre, la belle Nathalie ne retrouva plus jamais tout à fait ses esprits. Cette île perpétue son souvenir. Il faut se l'imaginer

(Suite en page 96)

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ

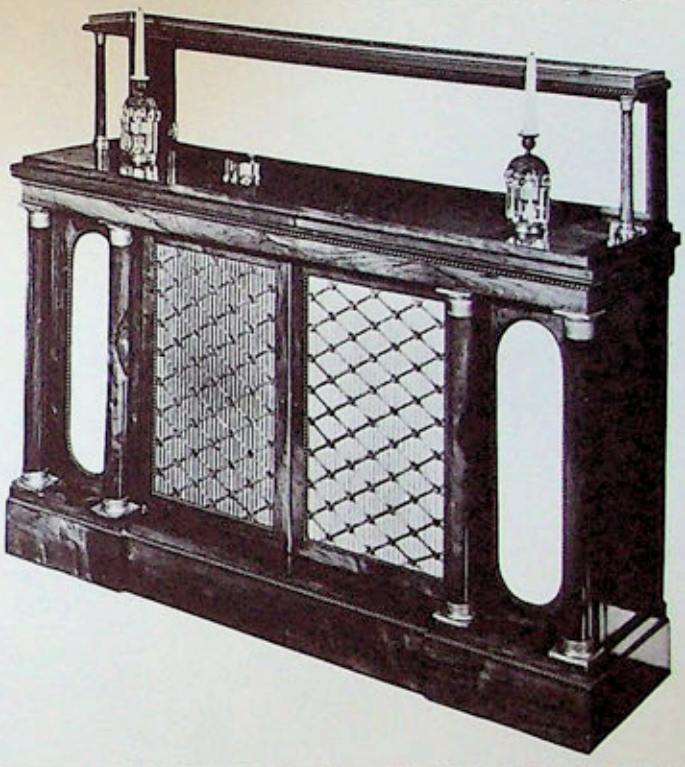
1

2

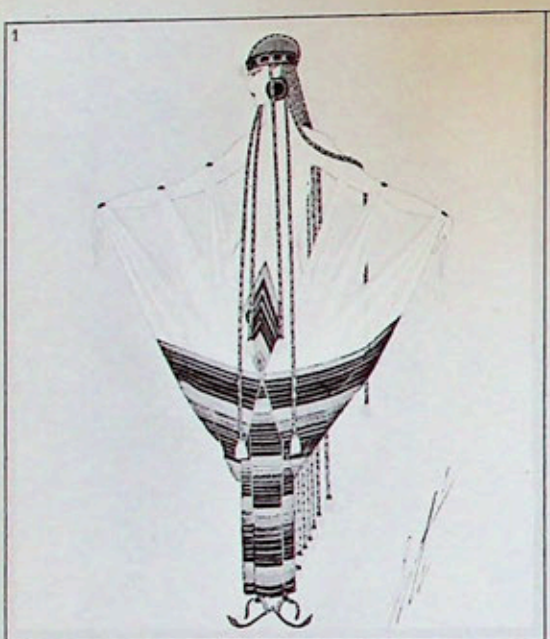
1 *Cadre Louis XV en bois sculpté. Création La Baguette de Bois, 44 rue Lepic, Paris.*
2 *Tapis ukrainien du début du XIX^e siècle. Fond citron à décor d'animaux et médaillons de guirlandes de fleurs. 350×450 cm. 129 avenue des Champs-Elysées, Paris.*
3 *Remarquable statuette de Saxe, d'une dimension exceptionnelle (hauteur 45 cm) pour une pièce du milieu du XVIII^e siècle. La vivacité des tons et l'exécution très soignée du décor en font un objet de collection des plus rares. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris.*
4 *Exceptionnel petit bahut en palissandre avec ornements de bronze, d'époque Regency. Vers 1790. Regency, 63 rue du Bac, Paris.*
5 *Romanino da Brescia (ca. 1485-ca. 1562) : « Hommes nus ». Plume, encre brune et lavis. 186×159 cm. Philippe Leroux, 16 rue de Beaune, Paris.*

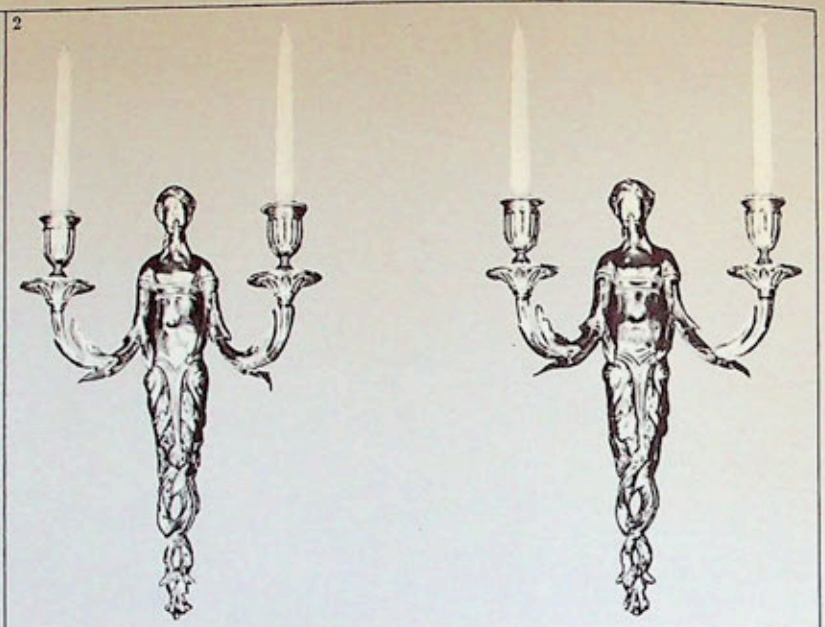
3

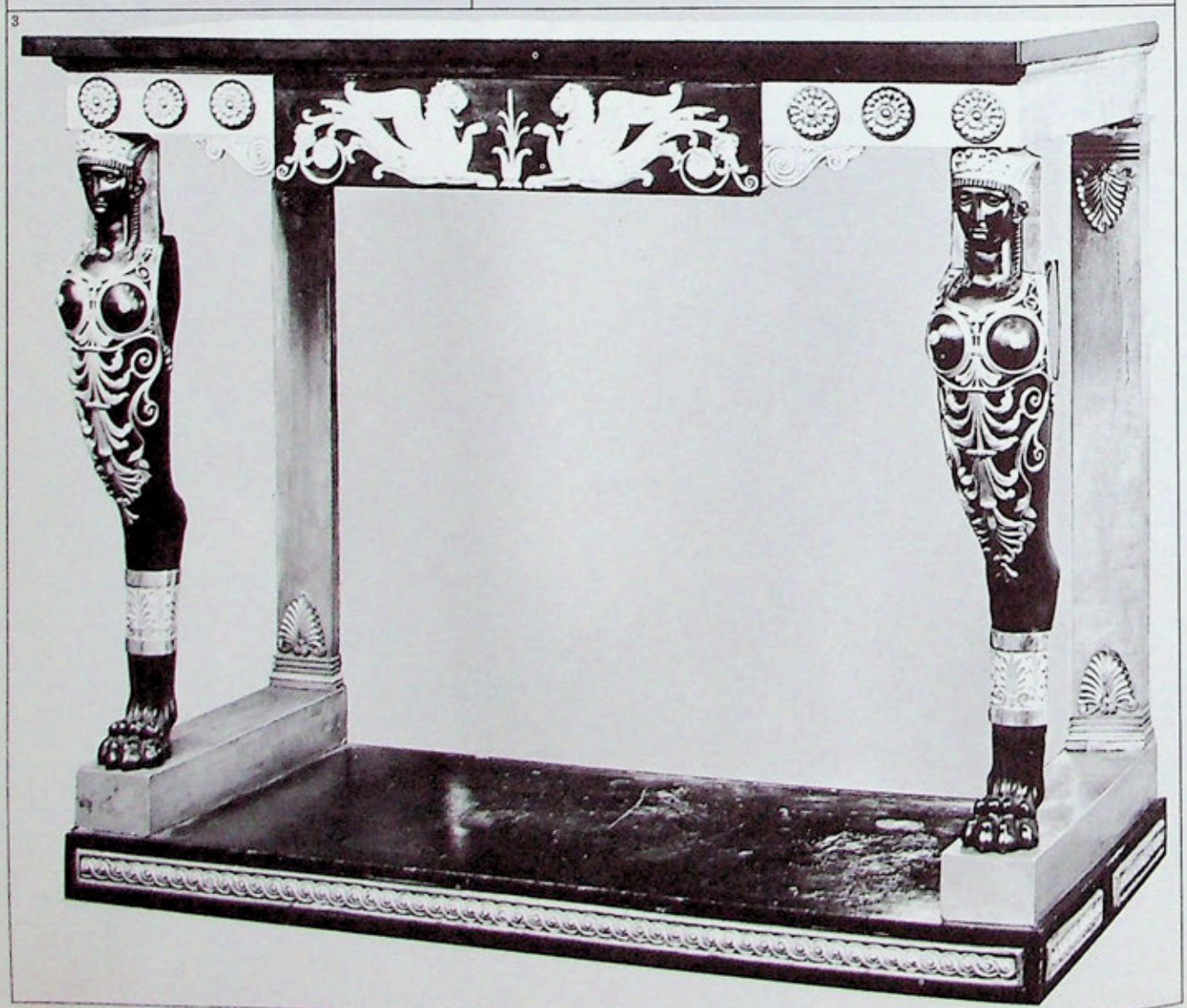
4



5





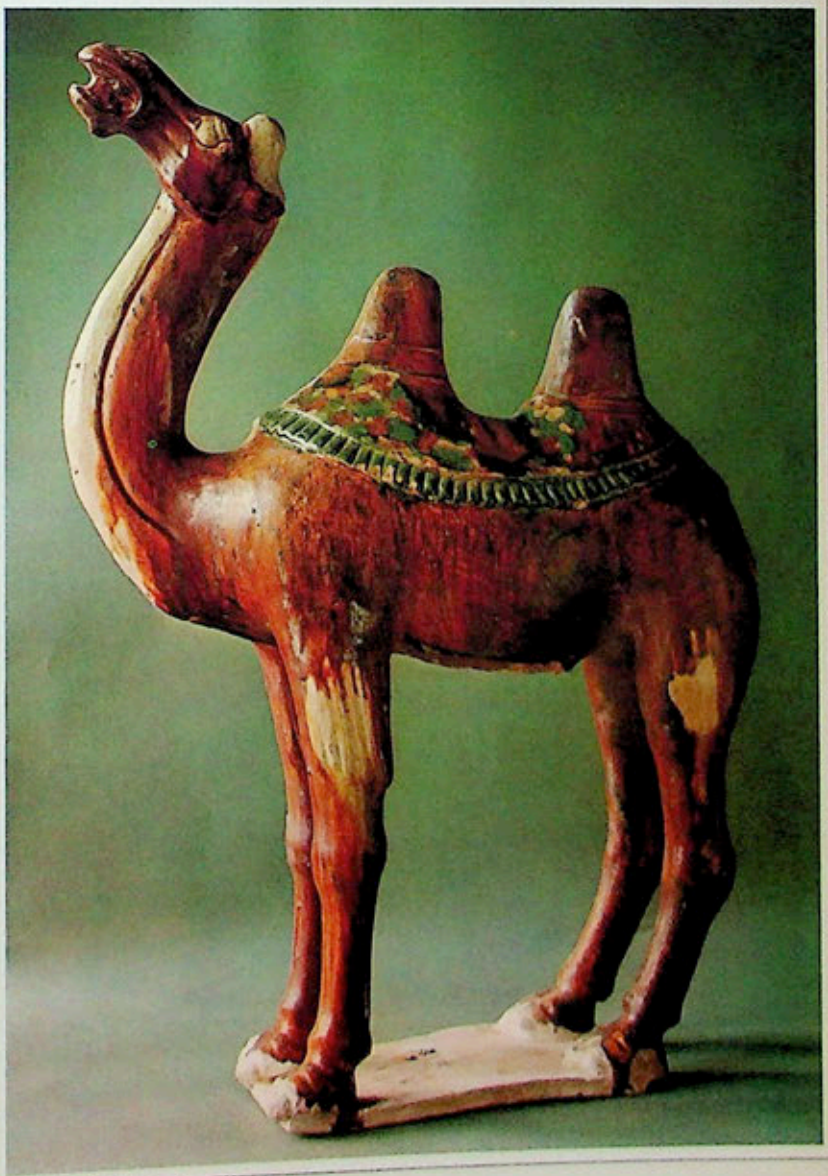


1 *Erté : « Le*
pour illustrer
18 rue Jacqu
2 *Paire d'ap*
sur un modè
les Tuileries.
Paris.
3 *Cette belle*
de goût égypt
est présentée
bicentenaire
napoléonienn
4 *Collection*
Jacques Kug
5 « *Petite Ga*
différents Cos
de la Capitale
(1796-1843)
gravées, color
in-8°, représe
dans les costu
Lardanchet,
6 « *Chameau*
T'ang (618-9
C.T. Loo, 48

4

5

1 *Erté : « Le Lotus ». Gouache exécutée en 1917 pour illustrer « les Fleurs du Mal ». Kim Doan, 18 rue Jacques Callot, Paris.*
2 *Paire d'appliques en bronze ciselé et doré, sur un modèle d'époque Louis XVI fait pour les Tuileries. Bagués, 57 av. Raymond Poincaré, Paris.*
3 *Cette belle console d'époque Empire à décor de goût égyptien (Collection Jacques Kugel) est présentée à l'exposition « L'Enfant du bicentenaire » organisée dans le cadre de l'année napoléonienne chez Jansen, 9 rue Royale, Paris.*
4 *Collection de cinq lapins de Fabergé. Jacques Kugel, 7 rue de la Paix, Paris.*
5 *« Petite Galerie Dramatique ou Recueil des différents Costumes d'Acteurs des Théâtres de la Capitale. » Paris, Martinet et Hautecœur (1796-1843). Suite très rare de 1029 planches gravées, coloriées à l'époque, reliées en 11 volumes in-8°, représentant les différents artistes du temps dans les costumes de leurs principaux rôles. Lardanchet, 100 Faubourg Saint-Honoré, Paris.*
6 *« Chameau en poterie vernissée. » Epoque T'ang (618-906). Hauteur : 56 cm. C.T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris.*



6

1 *« Le siège de Rome ». Très rare tapisserie des Manufactures de Ferrare, tissée de laine et de soie, vers 1610. Elle représente les armées espagnoles, commandées par le Connétable de Bourbon, donnant l'assaut à la ville de Rome. On voit, à droite, un choc de cavalerie, à gauche les soldats dans leur camp prêts à donner l'assaut. Au fond, le château Saint-Ange où se réfugia le pape pendant l'assaut. A l'arrière-plan, la basilique Saint-Pierre. Cette tapisserie, en parfait état de conservation, a gardé sa bordure d'origine à motifs de rinceaux, d'oiseaux et de petits guerriers. Dario Boccara, 184 Faubourg Saint-Honoré, Paris.*
2 *Bonaventure de Bar (1700-1729) : « Fête dans un parc ». 72,5×91 cm. Gravée par Nicolas Cochin en 1728 (cf. Jean de Julienne et les Graveurs de Watteau, nº 111), cette toile qui a parfois été considérée comme un original de Watteau est, plus probablement, une œuvre particulièrement importante de Bonaventure de Bar, exécutée d'après un tableau*

du peintre
brillant sat
Haussman
3 *Jacques*
la femme d
50,5 × 65
plusieurs f
la mère dar
(Musée de
tombeau »
l'enfant da
Institut Stä
62 boulevar
4 *Ecole fla.*
Nativité ».
5 *Encoign*
en bois de
décorée de
ornée de bre
forme et de
P.H. Mewe
en 1766. Je

du peintre des Fêtes Galantes dont il fut un brillant satellite. Galerie Pardo, 160 boulevard Haussmann, Paris.

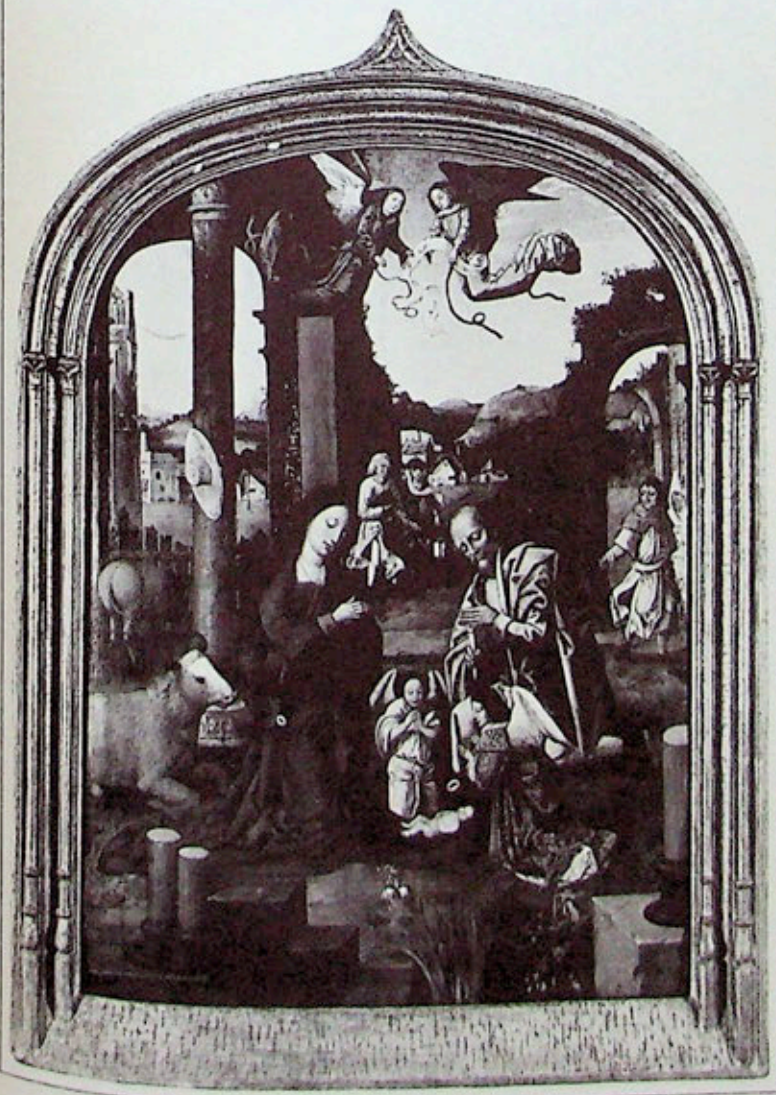
3 *Jacques Jordaens : « Portrait présumé de la femme de l'artiste et de son fils ». Toile, 50,5 × 65 cm. Ces deux visages reparaissent plusieurs fois dans l'œuvre de Jordaens, celui de la mère dans « le Satyre et le Paysan » (Musée de Cassel) et dans « les Disciples au tombeau » (Musée de Dresde) et celui de l'enfant dans « la Sainte Famille » (Francfort, Institut Städel). Galerie Robert Finck, 62 boulevard de Waterloo, Bruxelles.*

4 *Ecole flamande du XVI^e siècle : « La Nativité ». P. Bresset, 5 quai Voltaire, Paris.*

5 *Encoignure faisant partie d'une paire, en bois de placage de rose et d'amarante, décorée de panneaux de laque de Chine et ornée de bronzes ciselés et dorés. Très rare de forme et de qualité exceptionnelle. Estampille de P.H. Mewesen, reçu Maître Ebéniste à Paris en 1766. Jacques Perrin, 3 quai Voltaire, Paris.*

3

4



5

1 *Paul Troubetskoï : « La Danseuse ». Lady Constance Stewart Richardson. 1915. Ce bronze a été exposé en 1916 au Detroit Museum of Art. Alavoine, 42 avenue Kléber, Paris.*
2 *Gourde de chasse en argent doré. Baden im Aargau, 1600-1620. G. Zoccai, Corso Imperatrice, San Remo.*
3 *Statue Bambara « Malinké » d'un type extrêmement rare, analogue à l'exemplaire très connu du Musée de Philadelphie.*
4 *Applique Régence très chantournée à tête d'enfant en haut-relief, feuillages d'acanthe et chute de fleurs. Renon, 13 rue Payenne, Paris.*
5 *Canapé d'époque Louis XV en bois peint. Caillat, 24 rue du Faubourg St-Antoine, Paris.*

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

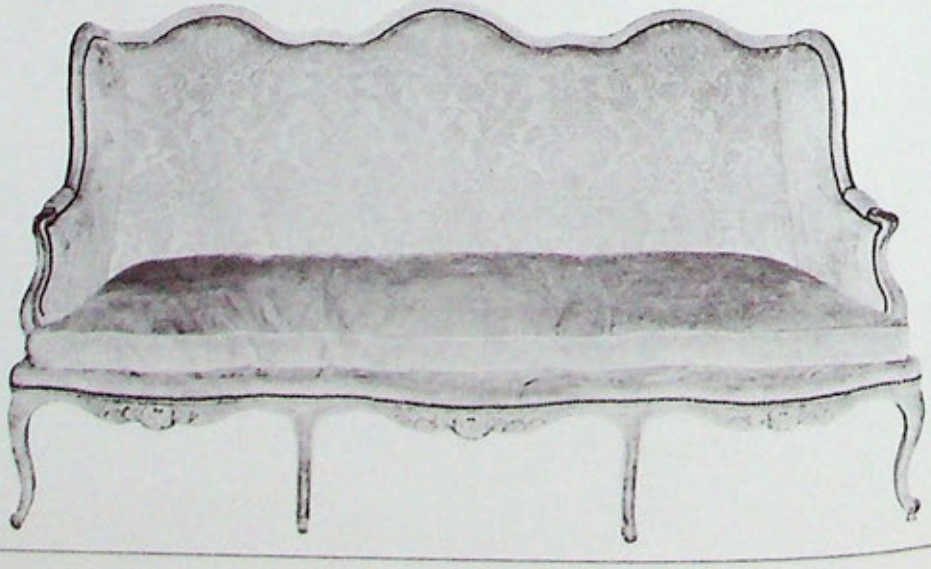
1

2

3

4

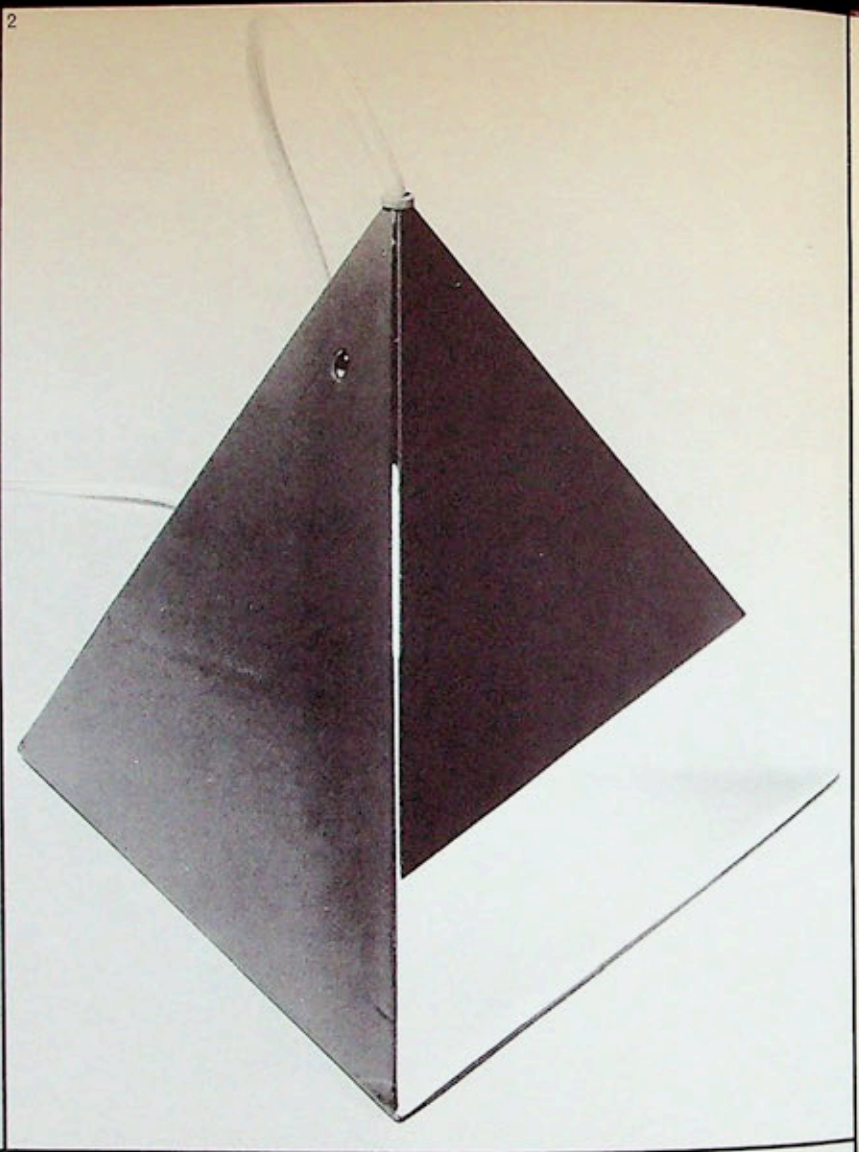
5



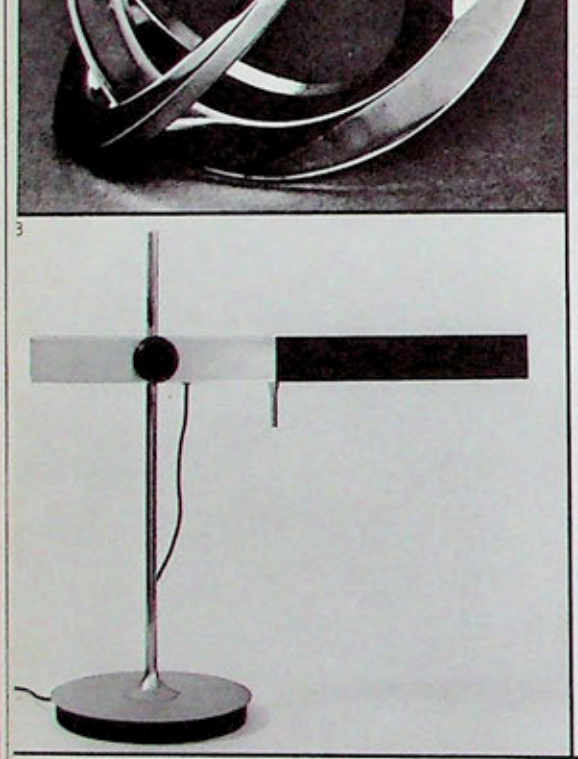
CADEAUX

L'une des pièces réalisées par le sculpteur César pour les Cristalleries Daum, exposées au Musée des Arts Décoratifs en octobre dern

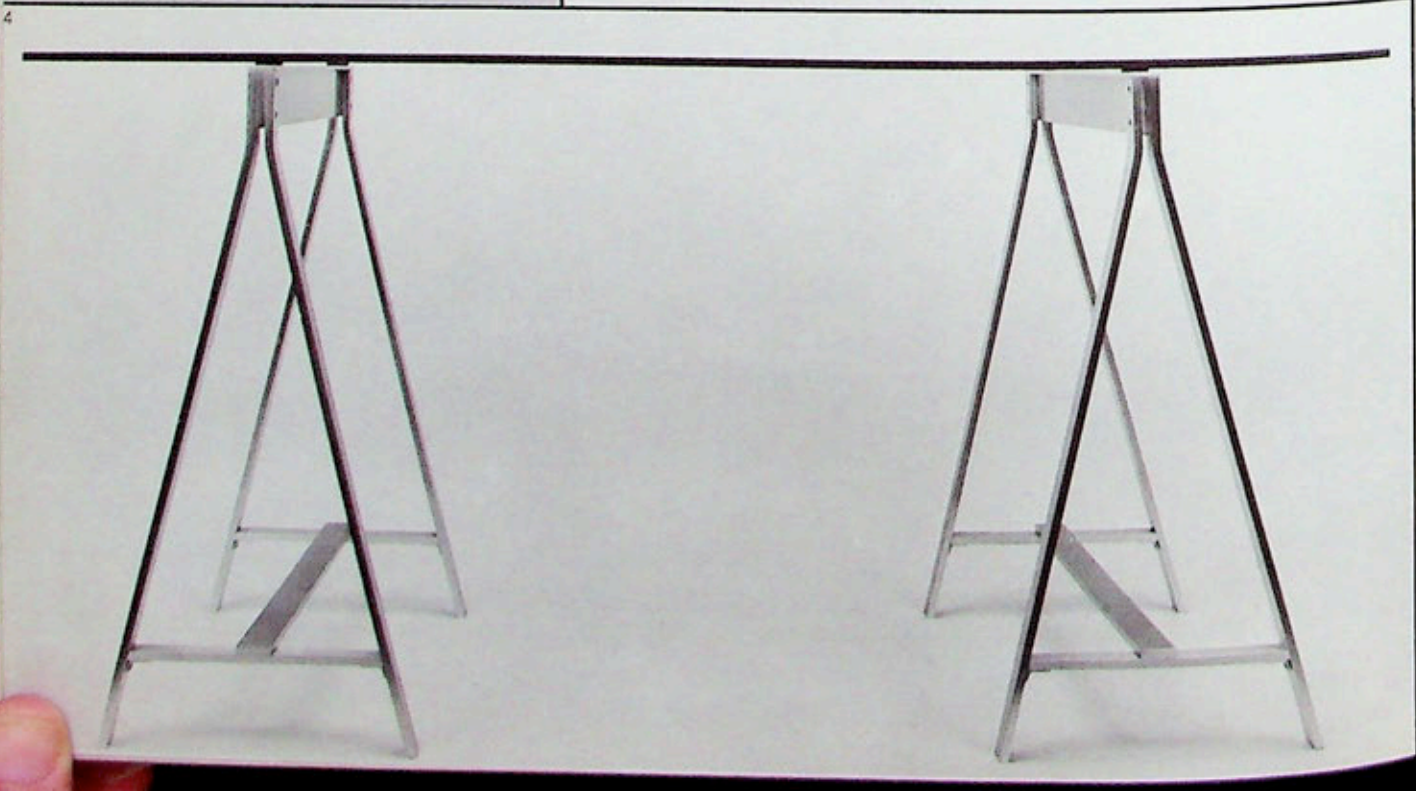
2



3



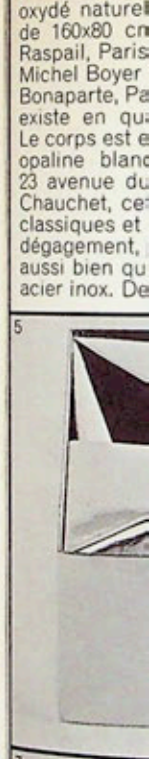
4



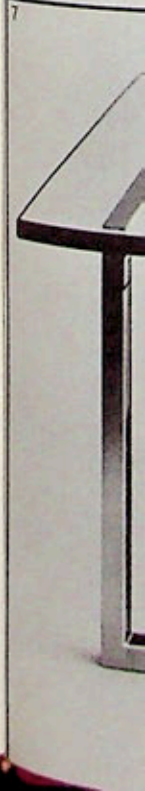
C

1 Presse-papi
Boutique Dio
tétraèdre, en
orange ou gr
mur. Imago D
3 Cette lamp
pour la collec
noir pivotant.
65 cm). Meub
Paris. 4 Ta
oxydé naturel
de 160x80 cm
Raspail, Paris
Michel Boyer
Bonaparte, Pa
existe en qua
Le corps est e
opaline blanc
23 avenue du
Chauchet, ce
classiques et
dégagement,
aussi bien qu
acier inox. De

5



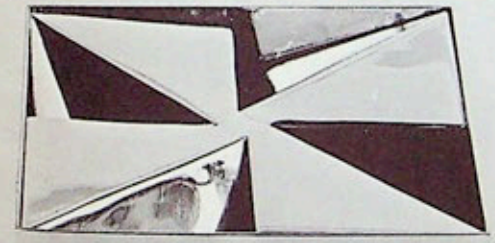
7



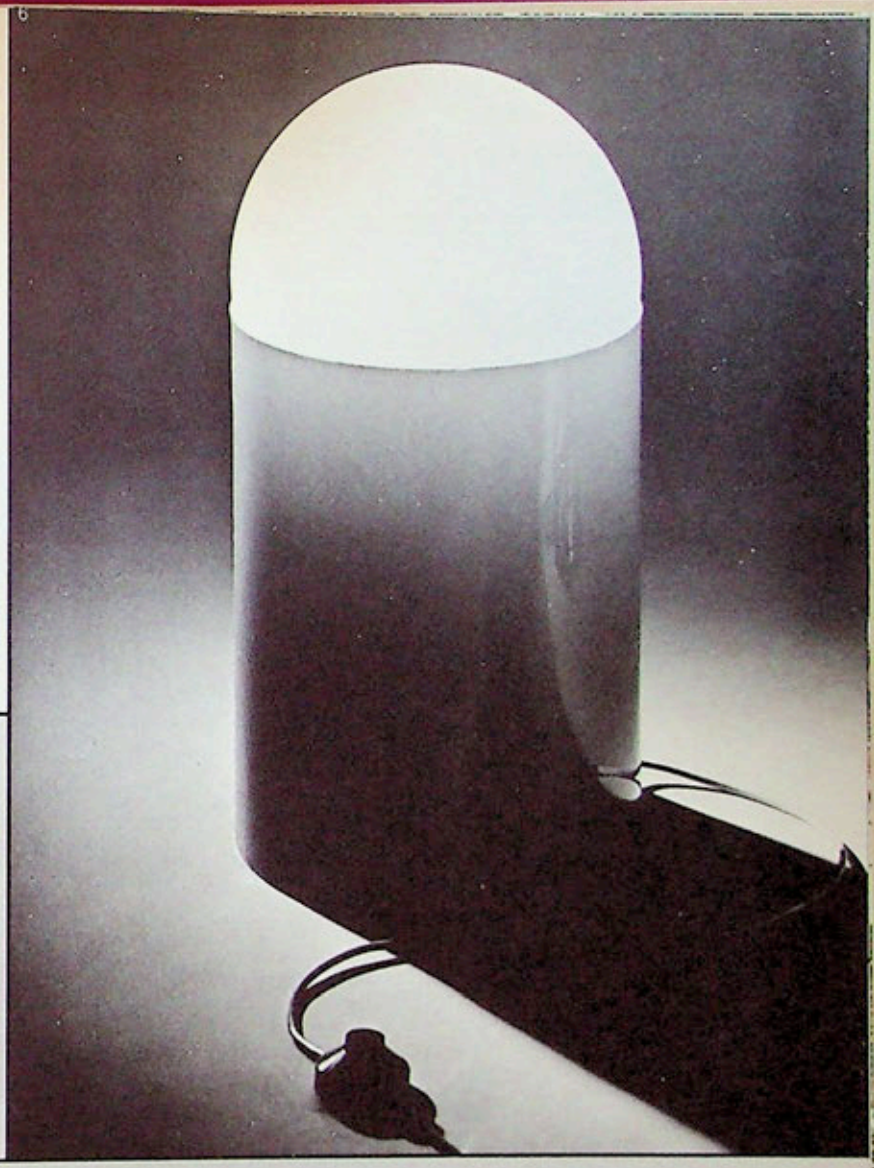
CADEAUX

1 Presse-papier fait de trois cercles de métal nickelé. Boutique Dior, 30 avenue Montaigne, Paris. 2 Lampe tétraèdre, en métal laqué bleu, rouge, blanc jaune, orange ou gris fer. Elle peut être posée ou fixée au mur. Imago Dp, Milan, Forma, 38 rue Madame, Paris. 3 Cette lampe de bureau, dessinée par Fermigier pour la collection M. F., comporte un volet en métal noir pivotant. Elle se fait en deux hauteurs (165 et 65 cm). Meubles et Fonction, 135 boulevard Raspail, Paris. 4 Table faite de tréteaux en aluminium oxydé naturel, pouvant recevoir un plateau en glace de 160x80 cm. Meubles et Fonction, 135 boulevard Raspail, Paris. 5 Cendrier en acier poli, création de Michel Boyer (10x10 cm. Hauteur 4 cm). Rouve, 68 rue Bonaparte, Paris. 6 La lampe « Paracar » de Zanotta existe en quatre hauteurs (35, 85, 115 et 150 cm). Le corps est en plastique orange ou blanc, le globe en opaline blanche. Galerie Péquignot-Montparnasse, 23 avenue du Maine, Paris. 7 Création de Claude Chauchet, cette table basse, aux lignes tout à la fois classiques et originales, avec son plateau inférieur de dégagement, peut être utilisée en élément fonctionnel aussi bien qu'en table de salon. Piètement chromé et acier inox. Dekoras, 42 rue du Dragon, Paris.

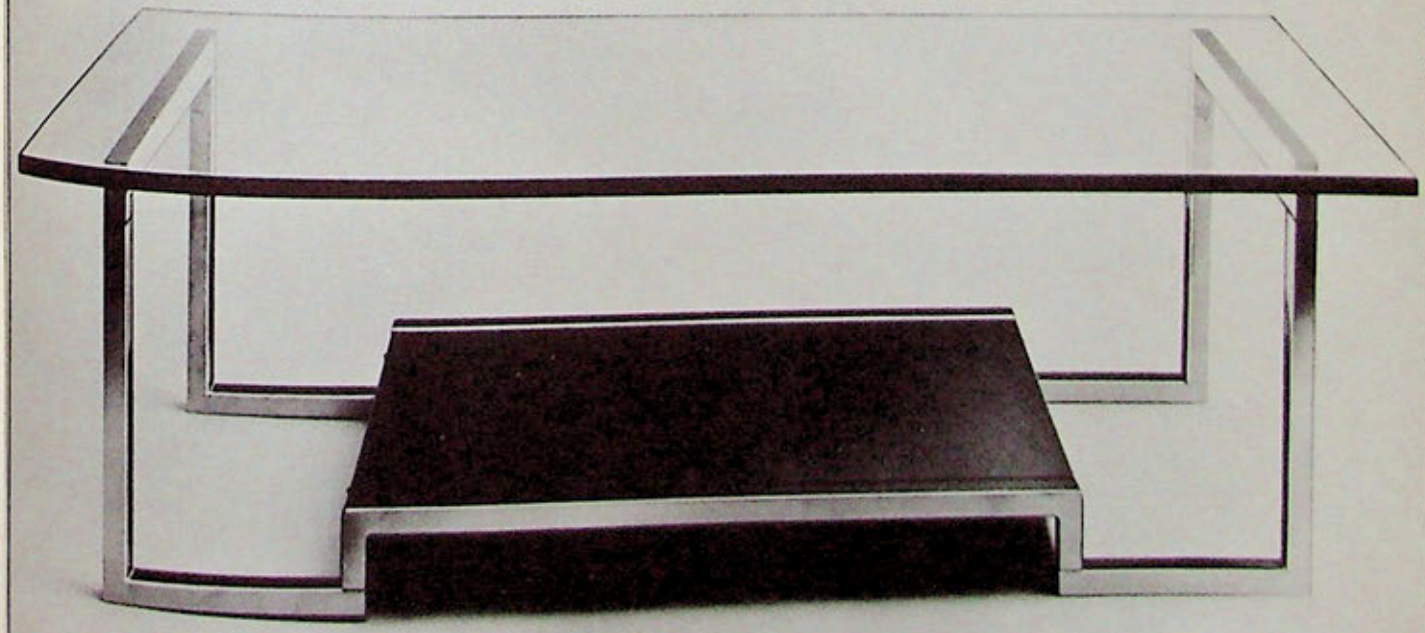
5

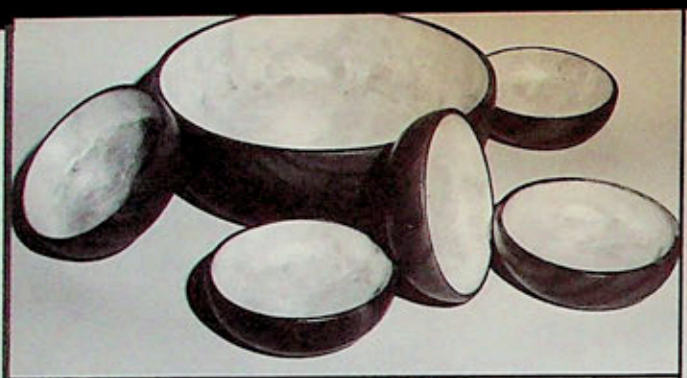


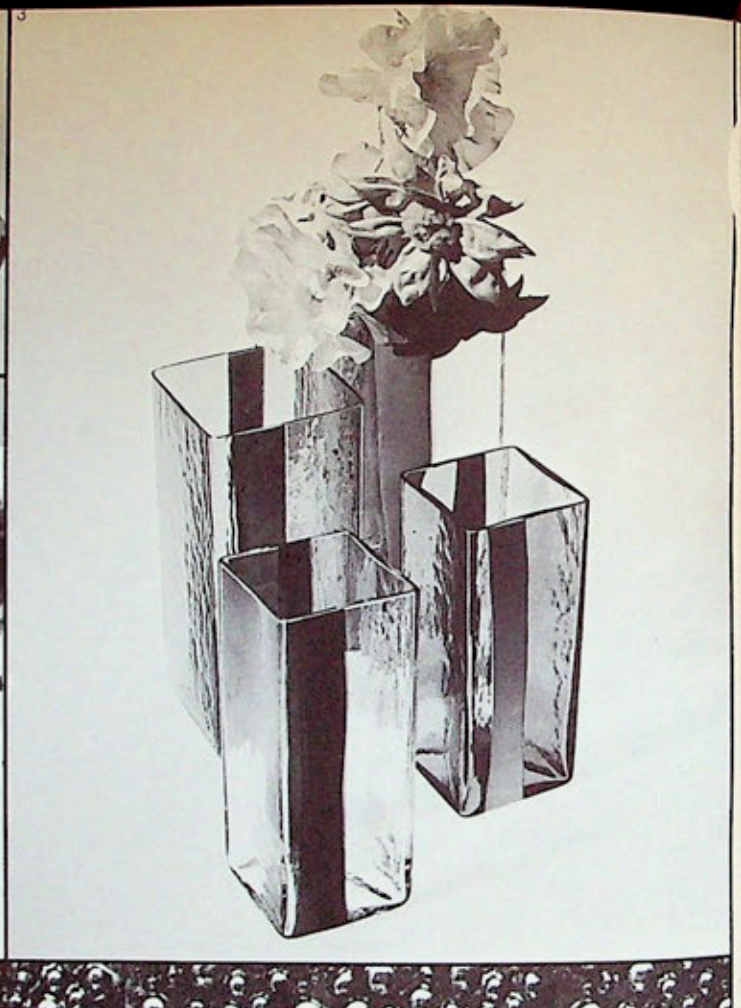
6

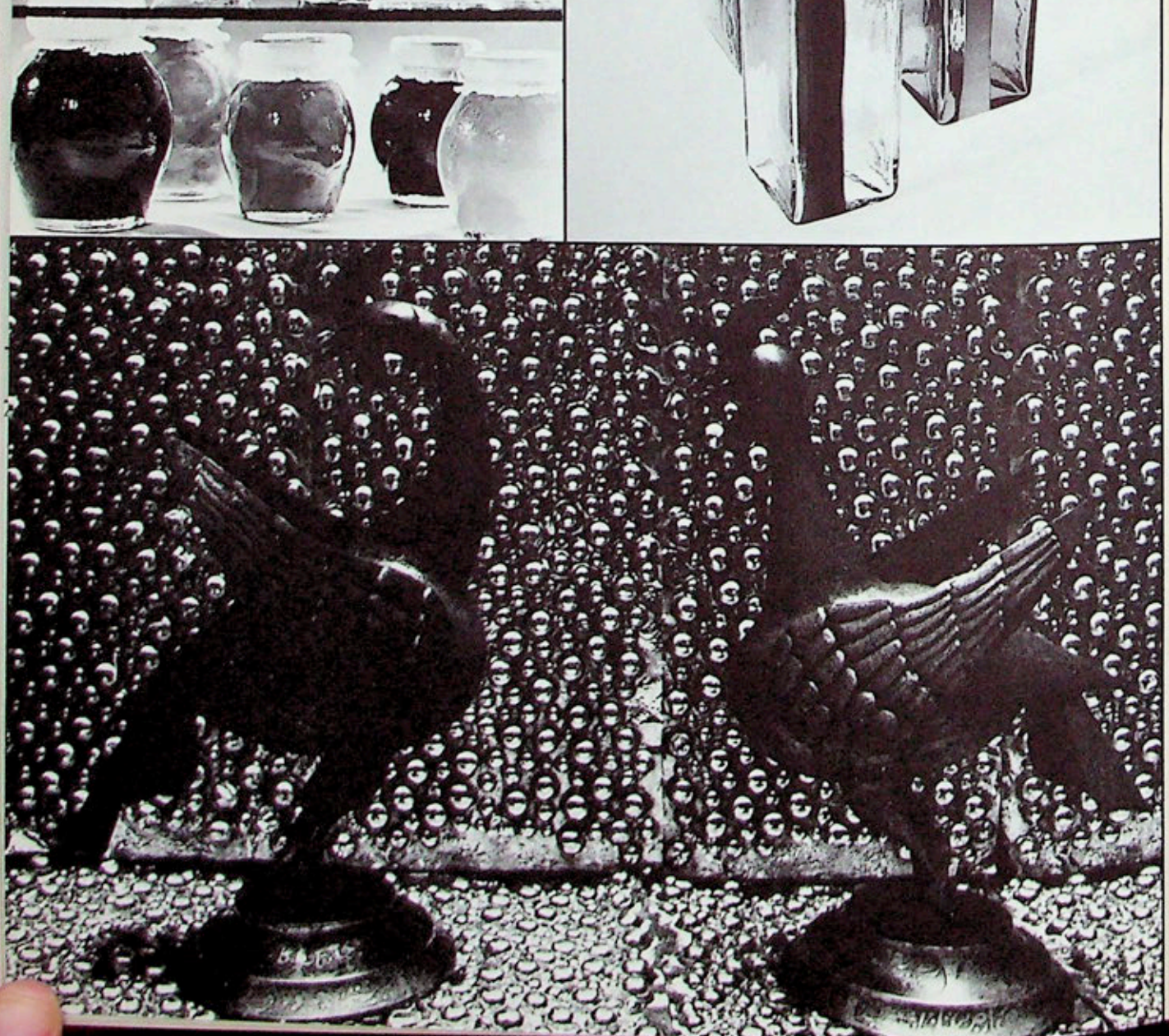


7



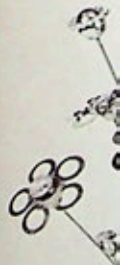






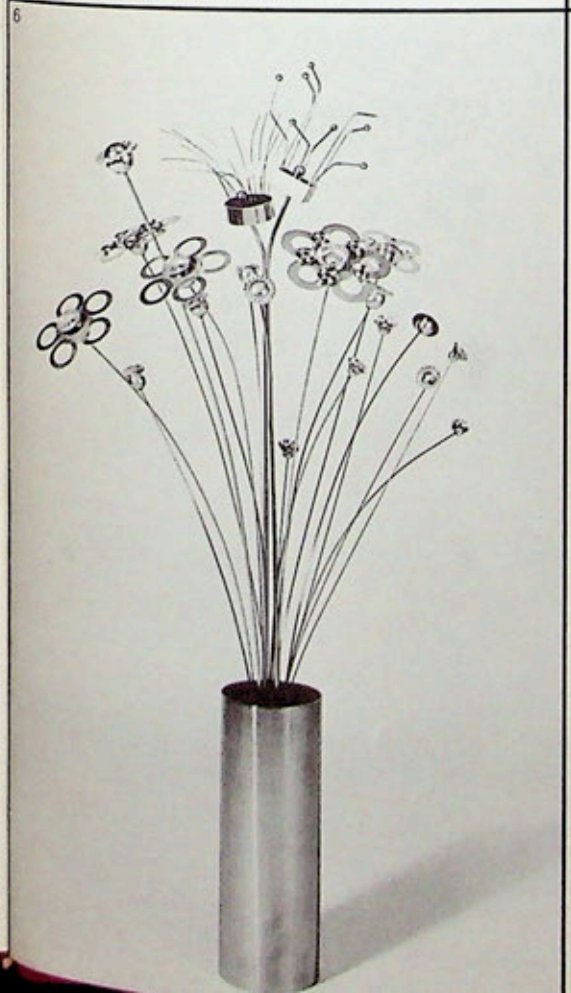
1 Pour le cav
chis, des co
31 ou 12 cm)
2 Dans des p
tures et gelée
3 Pierre Card
les objets de
dans la granc
de la premièr
les roses, le
(hauteur 13, 3
cées, bleu cie
turquoise. Ve
de Paradis,
persans en ac
Carlotta, 22
porcelaine C
d'un modèle c
cendrier en
Boutique Puif
6 Vase cylindr
Le bouquet
Delvaux, 18 r
de l'environne
quelques-uns
mique Franco
Luce, 47 rue c

6



CADEAUX

1 Pour le caviar, le riz à l'indienne ou les fruits rafraîchis, des coupes en nacre et bois d'olivier (diam. 31 ou 12 cm). Boutique Jansen, 9 rue Royale, Paris. 2 Dans des pots rebondis, en verre craquelé, confitures et gelées à l'ancienne. A la Marquise de Sévigné. 3 Pierre Cardin propose sa vision de l'Environnement, les objets de l'homme, réalisés en verre par Venini dans la grande tradition vénitienne. Parmi les pièces de la première collection ainsi créée, des vases pour les roses, les branches ou même les parapluies (hauteur 13, 34 et 40 cm) aux couleurs vives ou nuancées, bleu ciel, aigue-marine et soufre, cyclamen et turquoise. Venini, 97 rue du Bac, Jean Luce, 47 rue de Paradis, Delvaux, 18 rue Royale. 4 Oiseaux persans en acier niellé avec scènes de chasse. Dona Carlotta, 22 rue François-1er, Paris. 5 Coupe en porcelaine Céladon cerclée vermeil, reproduction d'un modèle chinois du XVIIIe. Timbale à cigarettes et cendrier en argent massif à décor d'entrelacs. La Boutique Puiforcat, 131 boulevard Haussmann, Paris. 6 Vase cylindrique en acier avec pique-fleur incorporé. Le bouquet est fait du même acier que le vase. Delvaux, 18 rue Royale, Paris. 7 Autres éléments de l'environnement tel que le conçoit Pierre Cardin: quelques-uns des objets créés pour lui par la Céramique Franco Pozzi. Delvaux, 18 rue Royale, Jean Luce, 47 rue de Paradis, Paris.



MEREVILLE

Suite de la page 83

plantée d'arbres extraordinaires et mystérieux, venus des quatre coins du monde. Plus de 225 espèces d'arbres furent dénombrées à la Révolution, et on sait que certains furent transplantés à la Vallée-aux-Loups par les soins d'Alexandre de Laborde, que recevait très souvent Chateaubriand. Dès que de nouveaux arbres arrivaient, Robert était mandé pour indiquer le lieu de la plantation et le parc de Méréville devint vite un « jardin d'acclimatation ». Robert servait aussi d'introducteur à Méréville. Souvent, il accompagne des personnages illustres, qui par curiosité voulaient visiter ce parc étonnant. Il s'entremet pour Madame du Barry, M. et Mme d'Angiviller, et voyage souvent en compagnie de M. Boutin. La société de Méréville est très brillante, les Noailles, les Poix, les Mouchy, les d'Henin, les Beauveau en sont les hôtes les plus fidèles, avec Calonne, ministre des Finances. C'est dans cette maison opulente que Theresa Cabarrus fera connaissance de la société parisienne et succombera bien vite aux charmes d'un des fils Laborde: on ne sait s'il s'agit de l'aîné, Laborde de Marchainville ou du cadet, Laborde de Boutervilliers. Qu'importe, il fut le premier. Le jardin n'est pas terminé quand les premiers troubles apparaissent; seul, le proche mariage de Nathalie incite Laborde à terminer le parc. Robert dessine en 1790 neuf projets pour la colline et quatre pour le hameau de Madame de Laborde. Pour la première fois, des préoccupations financières apparaissent dans la correspondance. Monsieur de Laborde vient de perdre plus de huit mille livres de revenus à Saint-Domingue et Robert n'ose toucher ses lettres de change. Par mesure d'économie, on se sert des matériaux du pays et la pierre locale remplace maintenant le marbre étranger. Certains contrats sont rompus: voici Hubert Robert chargé de revendre à un amateur de jardins un bateau construit par Levieux qui a coûté une fortune. Pajou, quant à lui, se retrouve avec une statue refusée par son client; il pense, moyennant quelques attributs supplémentaires, la transformer en Liberté pour s'en défaire plus rapidement.

Depuis 1790, M. de Laborde réside à Méréville; il s'y fixe définitivement à la mort de sa fille Pauline, baronne d'Escars, en 1792. La Révolution avait échauffé les esprits et le conseil municipal se montre parfois revendicatif envers son très populaire châtelain; on lui reproche tout d'abord d'avoir arrondi son domaine au détriment de la ville en s'appropriant depuis 1785 des remparts, des murs, des chemins, des tours et des fossés appartenant à celle-ci. Pour calmer les esprits M. de Laborde abandonne ses droits de foire à la municipalité et restaure les vieilles halles.

Il restera dans l'esprit des gens, même au plus fort de la tourmente, le grand bienfaiteur de la commune. Il y eut même émeute et protestations quand le district d'Etampes vint le chercher pour le conduire à Paris: on l'accusait de complicité avec son fils François de Laborde de Méréville, émigré.

Ce dernier avait été un de ces jeunes seigneurs qui avaient combattu en Amérique et qui croyaient dans les bienfaits d'une constitution. Elu par le bailliage d'Etampes le premier sur la liste du Tiers, il fit partie à Versailles du groupe des Trente animé par les frères Lameth et Barnave. Mais déçu par l'inertie du roi, et inquiet par le développement du sentiment anti-monarchique, il se tint à l'écart de la vie politique sous la Législative et décide d'émigrer sous la Convention. Sous prétexte d'aller armer un navire contre les Anglais, il obtint de la municipalité un passeport le 23 mars 1793. Bientôt considéré comme émigré, on séquestre ses biens et son père est arrêté; malgré les objurgations de sa famille et des habitants de Méréville, il se rend à Paris.

De sa prison il tente de se justifier dans un mémoire que sa femme fait parvenir à Robert Lindet: « Le citoyen Jean Joseph Laborde père n'a pas attendu la Révolution pour regarder tous les hommes comme ses frères. En 1788, lors de la grande grêle, il a donné à tous les pauvres de son canton ce qu'ils avaient perdu par ce fléau. Depuis la Révolution il a fait don à la nation de plus de 550 000 livres. Il a pris à son compte à Méréville, la construction de la maison commune, de la restauration de la halle, le pavage du grand chemin qui traverse le village, et celui de la place publique. A Angerville la maison commune et à Etampes le vieux pont qu'il a fallu rebâtir.

» Il entretient constamment 60 ouvriers pauvres et donne, à tous ceux qui ont besoin, viande et médicaments. La section a reçu de lui de multiples objets utiles, matelas, chemises, bas.

» Son fils n'a pas émigré et il va le prouver; il est parti pour Saint-Domingue remettre de l'ordre dans leurs affaires. Voici son passeport, et la procuration que son père lui a remise, le rachat à son fils de la terre de Chessy en avril 1792 n'était pas destiné à préparer son émigration, mais à payer les créanciers de ce dernier. M. de Laborde a les quittances et il peut les montrer. Vouloir insinuer cela est absurde; il y a près de 15 mois entre la vente de Chessy et le départ de son fils, et si on n'a toujours pas de nouvelles du citoyen Laborde Méréville c'est que décidément rien ne s'arrange à Saint-Domingue. »

Et l'ex-banquier de la Cour conclut: « Le citoyen Laborde a donné dans toutes les circonstances toutes les preuves de patriotisme qu'on peut attendre d'un bon citoyen, lui seul a eu le bonheur de ne pas prêter infructueusement à l'Etat son crédit sur l'étranger, il invoque à cet égard le comité des finances ». Ce dernier avait donc fait auprès de lui les mêmes démarches que Louis XV trente ans auparavant; et cette fois-ci encore, Laborde avait réussi et signale que M. de Walkiers, son beau-frère, vient d'accepter pour 50 000 florins de papier payable à Amsterdam.

» Loin d'avoir des reproches à se faire, ayant tâche de bien mériter de la patrie, il se repose avec une confiance calme et respectueuse sur l'équité de ses juges. Ils ne supposeront pas de mauvaises intentions dans des faits dont l'explication est simple et franche. Ils déclareront que la conduite du citoyen Laborde ne donne lieu à aucune accusation et, par là, ils confondront ceux qui osent croire que la Richesse seule est un titre de réprobation, et qui calomnient ainsi l'impartialité d'un tribunal, sévère aux coupables mais dont l'homme innocent, quel que soit son état et sa fortune, n'a rien à redouter ». Le Tribunal ne voulut rien entendre et Laborde fut condamné à mort le 18 avril 1794, et exécuté le jour même.

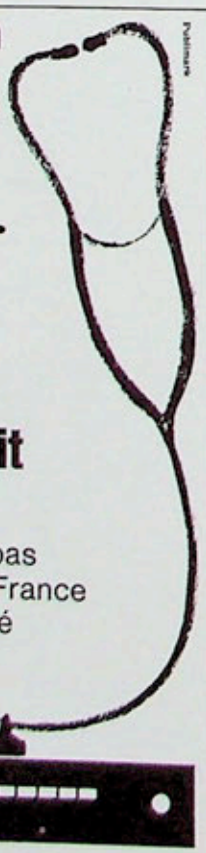
Sous le Directoire, sa femme Rosalie Claire de Nettine revint à Méréville, respectée par toute la population, entourée de sa fille Nathalie et de son dernier fils Alexandre. Une société décimée par la Révolution s'y donnait rendez-vous: les La Live, les Fezenzac, les Lusignan, les Duras; de cette époque datent les aquarelles de Célestine de Vintimille conservée par la comtesse de Pange. Nombreux étaient les parents ou amis, littérateurs, artistes ou hommes d'Etat, attirés par cet intérieur aristocratique et raffiné. Citons au hasard Chateaubriand, Gérard, Mollé, Pasquier et Lucien Bonaparte. La chronique locale veut qu'il y ait rencontré pour la première fois sa future femme, Alexandrine de Bleschamps.

En 1819, très âgée, très mal conseillée, Mme de Laborde vendit château et mobilier à un M. Despagnac, entrepreneur de son état, qui chercha à morceler la propriété et n'y réussit qu'à moitié. Des ennuis d'argent le contraignirent à vendre Méréville en 1824 au comte de Saint-Romain. Celui-ci remit en valeur le château et le parc; on lui doit la basse-cour, ensemble de bâtiments de ferme d'inspiration suisse, situé sur la pente de la colline devant un rideau très étendu de sapins. A sa mort Méréville est vendu, le petit parc et le bois de Boulogne deviennent la proie des spéculateurs. Ils ne tardent pas à être lotis, certaines fabriques construites par Hubert Robert sont transformées en habitations. Seul le petit château côté parc a gardé son caractère. Le parc lui-même n'est pas épargné. Les plus importantes fabriques sont vendues à M. de Saint-Léon qui les fait transporter à Jeurre, près d'Etampes; elles sont maintenant soigneusement entretenues par son petit-neveu. Le château se retrouve démeublé, dénaturé. Depuis quelques années M. Barbier, son actuel propriétaire, s'efforce de restaurer ce bâtiment qui a terriblement souffert pendant la dernière guerre. Les travaux de conservation et de consolidation sont hélas considérables, il a plu pendant 20 ans dans le grand salon de Méréville et on ne peut que féliciter M. Barbier de son courage à entreprendre de tels travaux. Le parc, hélas, est laissé à l'abandon. Des plantations de peupliers masquent les lacs qui s'envasent de plus en plus et les herbes folles font disparaître les allées semées de cailloutis. Le moulin menaçait ruine, on l'a réduit à sa plus simple expression: les arcades du rez-de-chaussée. Le pigeonnier au pied duquel se développait une bergerie pour mérinos, que Laborde fut le premier à importer en Europe, s'effondre victime du lierre; le belvédère du grand rocher est complètement pourri. Seules les grottes et leurs prodigieuses voûtes incrustées de cristaux de roches résistent au vandalisme. Les œuvres de Bellanger et Robert ont été ainsi ignorées pendant près d'un siècle, et nul ne s'émeut aujourd'hui en haut lieu de voir disparaître ces derniers témoins de l'époque prérévolutionnaire. Le château et le parc ne sont même pas classés. Consciente du développement que pourrait prendre sur le plan local et régional l'aménagement de ce parc, la très jeune et très dynamique Société Historique et Archéologique de Méréville organise chaque année quelques visites-conférences et le nombre croissant de participants devrait inciter le propriétaire à une collaboration plus étroite avec cette dernière qui, j'en suis sûr, ferait tout, comme chaque habitant de Méréville, pour sauver ce parc de la ruine.

Bellanger et Hubert Robert assistés de très nombreux artistes ont apporté à Méréville le meilleur d'eux-mêmes pour satisfaire le dernier banquier de la Cour, dans son ultime création, modèle du parc anglais à la française. Nous n'avons pas le droit de laisser disparaître ces tableaux d'Hubert Robert dans lesquels toute l'élite intellectuelle du XVIIIe siècle s'est rencontrée.

ce n'est pas sans raison
que 600 médecins
ont acheté leur chaîne
haute fidélité
chez HEUGEL...

...on recommande,
à ses amis,
les fournisseurs
dont on est satisfait



- choix le plus important
- prix alignés sur les plus bas
- installation dans toute la France
- service après-vente réputé

HEUGEL
haute fidélité

2 bis, r. Vivienne, Paris 2e,
231-43-53 et 16-06

Papier peint « Srinagar »

Production DECOFRANCE

Ets M. VERKINDERE & Cie, 59, Halluin

Schweppes

"INDIAN TONIC"

le "drink" des gens raffinés

Imprimé en Suisse

Imprimé en Suisse